

50915  
82/89 FI/A19

# ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

## ACTA ROMANICA

TOMUS XVIII

(Francia Téli)

ETUDES DOCTORALES II

2000-04-19



SZEGED

1998



ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

**ACTA ROMANICA**

TOMUS XVIII (*Francia Triel*)

ETUDES DOCTORALES II

SZEGED

1998

Rédaction : Lucie BERTON, Ilona KOVÁCS, Olga PENKE

Rédaction technique : Anikó ÁDÁM, Gábor CSÍKY, Katalin KOVÁCS

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

JATEPRESS, SZEGED, 1998

© Anikó ÁDÁM, Péter BALÁZS, Miklós BÁRDOS, Lucie BERTON,  
Monika BURJÁN, Gábor CSÍKY, Olga GRANASZTÓI, Judit  
KOMLÓSSY, Katalin KOVÁCS, Ildikó LŐRINSZKY, Péter TOÓKOS



## Table des matières

Avant-propos .....	5
<b>Katalin KOVÁCS</b> : Le modèle dramatique et pictural dans les écrits des théoriciens du dix-septième siècle.....	7
<b>Judit KOMLÓSSY</b> : Le motif du bouc émissaire dans <i>La Religieuse</i> de Diderot ....	19
<b>Péter BALÁZS</b> : Les Physiocrates et la ville.....	31
<b>Olga GRANASZTÓI</b> : Laclos et le défi de l'écriture .....	43
<b>Miklós BÁRDOS</b> : Quelques aspects du portrait chez le prince de Ligne et Sainte- Beuve.....	53
<b>Anikó ÁDÁM</b> : „Un fantôme au bord d'une profonde nuit". Le temps et ses métaphores spatiales dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i> de Chateaubriand .....	63
<b>Gábor CSÍKY</b> : La quête de l'identité et la dissolution du moi dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i> de Chateaubriand .....	71
<b>Ildikó LÓRINSZKY</b> : L'Orient, cet obscur objet du désir... Ambivalence et fatalité dans les notes de voyage de Gustave Flaubert.....	83
<b>Péter TOÓKOS</b> : Renan et ses œuvres littéraires.....	99
<b>Monika BURJÁN</b> : Les premiers échos du naturalisme français dans la presse hongroise entre 1873 et 1880.....	111
<b>Lucie BERTON</b> : L'espace-lieu. L'homme et la ville dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio.....	125



## Avant-propos

L'école doctorale de littérature française à l'Université de Szeged accueille des étudiants depuis le mois de septembre 1996. Nous sommes fort heureux d'avoir la possibilité et les moyens de faire publier les résultats de leurs recherches dans le volume de l'*Acta Romanica* n° XVIII qui peut être considéré comme le bilan de notre travail commun. Le présent volume est déjà le troisième que nous éditons : nous avons débuté avec un *Acta Juvenum* en 1996, publiant les résultats de nos étudiants les plus talentueux, lauréats des concours nationaux estudiantins, étudiants dont plusieurs sont devenus membres de notre école doctorale. L'*Acta Romanica* n° XVII (1997) et le présent numéro aimeraient transmettre cette tradition : donner lieu également à la publication de quelques études de haute valeur, écrites par nos étudiants, futurs thésards selon nos espérances, en plus de nos doctorants.

Le présent numéro peut sembler un peu hétérogène en ce qui concerne les sujets, mais les publications reflètent les tendances et domaines principaux ainsi que les méthodes de notre école doctorale. Dans la présentation des articles nous avons suivi l'ordre chronologique. Katalin Kovács analyse les parallélismes du discours théorique dramatique et pictural au XVII<sup>e</sup> siècle, en présentant la manière dont la théorie picturale naissante emprunte sujets, termes techniques et rhétorique à la théorie théâtrale ayant une longue tradition, et cela surtout quant à l'effet de la composition sur le spectateur et des règles des trois unités et de la convenance. Judit Komlóssy étudie le motif du bouc émissaire dans *La Religieuse* de Diderot, exposant, en dehors de l'historique du motif, les éléments utilisés par l'auteur parmi les caractéristiques de ce motif universel pour révéler le caractère sacrificatoire de l'institution des couvents. Elle rattache, dans le même temps, par le même motif ce roman aux écrits esthétiques de l'écrivain s'occupant du thème du sacrifice. Péter Balázs traite d'une problématique de l'histoire des idées : il essaie de découvrir dans les textes théoriques des physiocrates concernant la ville et le milieu urbain toute une rhétorique particulière héritée de l'Antiquité, de Rousseau et de Mably, qui démontre l'unité idéologico-politique de l'école des physiocrates. L'étude est concentrée sur l'analyse de quelques termes techniques fondamentaux comme le commerce, le trafic, le crédit et le luxe. Olga Granasztói cherche à retrouver dans les *Liaisons dangereuses* de Laclos le retentissement des débats philosophico-linguistiques du XVII<sup>e</sup> siècle : le pouvoir et l'importance de l'écriture dans la communication humaine en établissant un parallèle entre l'écriture philosophique de Rousseau et l'écriture romanesque de Laclos. Miklós Bárdos présente l'art de la portraiture chez deux écrivains très différents, le prince de Ligne et Sainte-Beuve, découvrant dans le portrait les empreintes de leur caractère ainsi que celles de leurs époques : le prince de Ligne se contentant de l'amateurisme littéraire tandis que Sainte-Beuve aspire à fonder un genre particulier, le portrait littéraire. Anikó Ádám découvre avec la méthode narratologique dans les *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand un emploi du système temporel et spatial en interaction et démontre comment la poétique de l'espace de l'écrivain influence l'organisation de l'écriture et la structure narrative, réalisant la superposition des temps narratifs et élargissant les contours du genre des mémoires. Gábor Csiky dévoile

la problématique du moi dans le même ouvrage de Chateaubriand : la dissémination du moi, les parallélismes entre la conscience de soi et l'histoire fragmentaire, ainsi que l'écriture qui se dissout dans une discontinuité et dans un éparpillement représentent une technique littéraire ultime du mémoraliste devant la mort. Ildikó Lőrinszky donne une analyse nuancée de la vision de Flaubert avant et après son voyage en Orient, en mettant surtout en valeur l'aspect grotesque, poétique et érotique de ce monde ravissant, dominé par une fatalité mélancolique. Péter Toókos analyse à l'intérieur du vaste œuvre d'Ernest Renan l'importance des ouvrages „littéraires”, et surtout celles des mémoires et des fragments, pour montrer que la partie dite scientifique et la partie littéraire des écrits de Renan se constituent autour des mêmes sujets, traduisent la même conception philosophique et se complètent harmonieusement. Monika Burján a dépouillé les journaux et revues hongrois entre 1873 et 1880 pour démontrer que la fortune littéraire de Zola et du romantisme commence en Hongrie beaucoup plus tôt qu'on ne le pense jusqu'ici. L'auteur fait une analyse littéraire et sociologique de la réception de Zola. Un auteur du XX<sup>e</sup> siècle, Le Clézio est abordé par l'étude de Lucie Berton, actuellement lectrice de notre Département de français, préparant sa thèse à l'Université de Lyon. La problématique qu'elle analyse est celle du rapport de l'homme à la ville, de la représentation de l'espace urbain (ville-monstre, ville-miroir) et de l'angoisse de l'homme.

Olga Penke  
Directeur du programme  
doctoral de littérature française

**Katalin KOVÁCS**

## **Le modèle dramatique et pictural dans les écrits des théoriciens du dix-septième siècle**

Dans le présent travail, nous nous proposons d'envisager le modèle théâtral, ou si l'on préfère, le modèle dramatique sous l'angle de sa contribution à la formation de la théorie picturale. En effet, les points de contact du discours pictural avec le discours sur l'art dramatique sont au dix-septième siècle on ne peut plus saillants : c'est surtout au niveau des règles que le modèle dramatique exerce une influence massive sur la doctrine classique de la peinture.

Les registres picturaux et dramatiques seront examinés essentiellement à la lumière de deux points de vue : d'un côté, celui de la réception de l'œuvre par les spectateurs donc l'effet qu'on attend d'elle. De l'autre côté, il nous est possible d'appréhender ces modèles en soulignant qu'ils ne regardent pratiquement que la tragédie et la peinture d'histoire, perspective qui nous permettra de considérer la règle des trois unités. Lors de notre étude, nous nous appuierons en premier lieu sur les textes des théoriciens du discours pictural de la deuxième moitié du dix-septième siècle, notamment sur les *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture ainsi que sur les *Entretiens* de Félibien. Les écrits relevant du champ du discours sur le théâtre ne seront cités que dans la mesure où ils fournissent à la théorie picturale des points de comparaison précieux.

Tenant compte de la distinction traditionnelle entre la tragédie et la comédie qui se fonde sur l'autorité d'Aristote et qui n'a jamais été sérieusement mise en doute par les théoriciens classiques de l'art dramatique, il nous faut signaler que seule la théorie de la tragédie retiendra notre attention. Le statut référentiel de la tragédie pour la peinture, ou, en d'autres termes, la possibilité de la transposition du modèle tragique dans le champ pictural est chose acceptée par les théoriciens de la peinture. Puisque la mise en parallèle de ces deux domaines ne fonctionne qu'au niveau le plus élevé, celui de la tragédie et de la peinture d'histoire<sup>1</sup>, nous entreprenons notre parcours par la fameuse définition de la tragédie dans la *Poétique* d'Aristote :

„La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la

---

<sup>1</sup> Voir DEMORIS, René, „Ut poesis pictura ? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières” in *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*, Stanford French and Italian Studies 65, Anna Libri, p. 269-281.

pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre".<sup>2</sup>

Cette citation fournira donc notre point de départ et nous mènera aux conséquences essentielles dans le champ pictural : elle sera interprétée, d'abord, dans l'optique de l'effet que l'œuvre est censée produire sur les spectateurs.

**Le spectateur face à la toile. Les passions majeures qui rendent possible son empathie.**

Nous entamons l'analyse de la définition de la tragédie par sa deuxième partie où il est question de deux éléments fondamentaux : de son moyen d'imitation par les personnages en action aussi bien que de sa finalité et des moyens d'y parvenir, à savoir la purgation des émotions par la pitié et par la crainte. Ce qui nous intéresse à cet endroit de ces deux problématiques, c'est le champ des passions susceptibles d'assurer la sympathie du spectateur avec les personnages représentés. C'est là que les problèmes commencent à se poser : si le terme de spectateur s'applique et au public du théâtre, et au „regardants” des tableaux, cela ne diminue guère la difficulté résidant dans la nature même du modèle théâtral ce qui complique sa transposition dans le domaine pictural. A l'encontre du modèle pictural qui comprend outre le spectateur seul l'artiste, le créateur du tableau, le modèle dramatique se complète par un troisième facteur également nécessaire : l'acteur dont l'intermédiaire est indispensable pour que les passions puissent apparaître devant le spectateur. De toute façon, nous ne prétendons nous occuper ici que du point de vue du spectateur qui doit être, d'après les théoriciens d'art, avant tout affecté par l'œuvre.

Selon la tradition aristotélicienne, la théorie dramatique met en valeur, cela est bien connu, deux groupes de passions qui assurent la purgation des émotions<sup>3</sup> dont l'un a affaire avec la compassion et la sympathie. L'autre groupe de passions se situe dans le champ notionnel de la crainte et de la terreur, donc au registre des émotions qu'on peut qualifier comme pénibles. Nous ne trouvons pas nécessaire de nous attarder sur les questions terminologiques relevant des différentes traductions françaises des deux termes<sup>4</sup> : plutôt que d'employer des mots uniques pour ces notions bien complexes, nous tenons pour plus heureux de parler globalement des champs conceptuels autour de la pitié et autour de la crainte. En fait, ces deux groupes de passions ne sont pas non plus foncièrement différents : ils jouent sur le même registre de la catharsis, celui qui caractérise l'effet esthétique paradoxal consistant dans la transformation des sentiments désagréables en plaisir chez le spectateur.

---

<sup>2</sup> ARISTOTE, *Poétique* (trad. de M. Magnien), Paris, Librairie Générale Française, 1990, chap. 6, 1449b<sub>3</sub> p. 110.

<sup>3</sup> La notion de purgation est désignée par le mot „catharsis” ce qui ne va pas sans poser de problèmes : métaphore empruntée au vocabulaire médical, elle n'apparaît, dans la *Poétique*, que dans le passage que nous avons cité. Elle y „assimile l'identification à un acte d'évacuation et de décharge affective.” Voir l'article „Catharsis” dans PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

<sup>4</sup> Pour ne mentionner que deux exemples du dix-septième siècle, D'Aubignac utilise, dans *La Pratique du théâtre*, les termes de crainte et de compassion. D'AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pratique du théâtre* (1657), Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 334. Corneille, en revanche, emploie les mots de pitié et de crainte. CORNEILLE, Pierre, *Discours de la tragédie* (1660), in *Théâtre complet*, t. I, Paris, Editions Garnier, 1971, p. 36. Lors de la citation des textes anciens, nous respectons toujours l'orthographe de l'édition consultée.

C'est l'aspect de la sympathie du spectateur avec le héros tragique, sa tentative de se mettre à la place du personnage passionné qui nous permettra d'établir un parallèle entre la théorie dramatique et picturale. Effectivement, l'identification du spectateur n'a lieu qu'à condition que les personnages mis en scène suggèrent que le danger qui les frappe puisse aussi lui arriver<sup>5</sup>. La conséquence de cette menace présumée est une décharge émotionnelle, plus précisément la terreur et la pitié que ressent le spectateur. Ce sont donc les deux groupes de passions dont il conviendrait de rechercher la manifestation dans la théorie picturale. Cette tâche ne s'avère pas commode puisque ni les conférences de l'Académie, ni les *Entretiens* de Félibien n'abondent de telles occurrences concernant non pas les passions des figures peintes mais celles de leur observateur<sup>6</sup>.

La question de savoir quelles passions représentées peuvent susciter la pitié ou la crainte ressenties devant les tableaux nous invite à la lecture du *Sixième Entretien* de Félibien où c'est la compassion éprouvée par le spectateur qui apparaît dans le contexte de la représentation de la tristesse : „d'ordinaire, nous ne sommes touchés de compassion que quand nous voyons une personne être effectivement dans la peine & dans le malheur.”<sup>7</sup> Selon le passage cité, la compassion ou la pitié semble être le corollaire des passions exprimant la peine, le malheur et la tristesse : on peut encore y ajouter la douleur, ou bien l'espèce de la douleur „qui veut faire pitié”<sup>8</sup>, comme le dit l'académicien Antoine Coypel. Quant au champ des passions autour de la crainte éprouvée, on peut s'attendre à ce qu'il accompagne également les tableaux au sujet souffrant dont l'exemple typique est le tableau de martyre.

Quoique ces exemples de terreur et de pitié éprouvées par le spectateur soient convaincants, ils ne sont tout de même pas suffisants : l'hypothèse des passions majeures évoquées, censées se dérouler chez le „regardant” du tableau reflète une vision quelque peu réductrice. N'oublions pas qu'il est beaucoup plus difficile de saisir l'effet de ces passions dans le cas d'une toile que dans le cas d'une mise en scène théâtrale où les phénomènes d'identification et de purgation des émotions se passent d'une manière beaucoup plus directe.

Parmi les moyens par lesquels la finalité de la peinture consistant dans l'affection du spectateur peut s'accomplir, il importe de recenser les gestes et la mimique dont le rôle est primordial, cela est évident, dans l'art dramatique. L'expression des émotions par la mise en forme gestuelle sur la scène offre un point de rencontre saillant avec la théorie picturale puisqu'on trouve à ce sujet plus d'une allusion dans les textes des conférences de l'Académie. Nous interrogeons d'abord le *Discours sur la peinture* d'Antoine Coypel qui prend une allure fort théorique, pour passer ensuite au commentaire de *La Manne* de Poussin par Le Brun qui illustre

<sup>5</sup> „La pitié d'un malheur qui où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous” CORNEILLE, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>6</sup> Par *Conférences*, nous entendons les textes du recueil établi par Alain Mérot, intitulé *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, ENS-BA, 1996. Nous désignerons dans la suite les références relevant de cette édition par l'abréviation MEROT.

<sup>7</sup> FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Sixième Entretien* (1679), Farnborough, Gregg Press Limited, 1967, p. 14.

<sup>8</sup> COYPEL, Antoine, *Discours sur la peinture* (1708-1721), in MEROT, p. 491.

d'une façon on ne peut plus palpable la portée des gestes dans le discours académique sur la peinture.

Coypel, se référant à l'usage des artistes de l'Antiquité, est entièrement convaincu de la nécessité de l'observation du jeu des acteurs, des danseurs et des pantomimes pour les peintres, en vue de l'imitation persuasive des passions dans les gestes et attitudes. Cet usage a atteint, à l'avis de l'académicien, son point culminant par une concentration maximale de l'expression des passions par ce „qu'un seul homme représentait les histoires, les fables, les mœurs et les passions différentes et les différents personnages et contrefaisait par les seuls gestes les diverses attitudes et les mouvements du visage”<sup>9</sup>. L'exigence de Coypel, réclamant le naturel et la vérité des gestes nous paraît, rapportée à l'art théâtral en tant que modèle référentiel de la peinture, un peu embarrassante à cause de la contradiction entre la revendication théorique de Coypel et sa propre pratique picturale, souvent critiquée justement pour l'emploi outré de la „rhétorique” des gestes et de la mimique, donc pour sa conception fort dramatique de la composition. Ainsi, il affirme que „le grand peintre doit exprimer si parfaitement les caractères par les gestes, que le spectateur s'imagine voir en effet les choses dont il ne voit que la représentation ; qu'il se persuade, pour ainsi dire, entendre des paroles, quand même on ne parle pas”<sup>10</sup>. Par ailleurs, le précepte de Coypel est trop général parce que le jeu sur l'écart entre la chose et sa représentation est une formule courante à l'époque<sup>11</sup> ; l'apparition des moyens d'expression non-verbaux donnant l'effet de l'expression verbale n'est point nouvelle dans ce contexte.

L'exemple qui nous servira à illustrer le recours à la „rhétorique” des gestes en matière picturale est l'analyse de *La Manne* de Poussin où la lecture du tableau par Le Brun ne fait que contribuer à la théâtralité des figures. Il serait curieux de comparer, au sujet de cette toile, deux descriptions : celle que donne Poussin lui-même, dans une de ses lettres à Chantelou, de la „lecture” de sa composition et celle de Le Brun qui met en scène, presque au sens littéral du mot, la même peinture<sup>12</sup>. L'écart flagrant entre les deux textes relève d'une accentuation exagérée par Le Brun de la structure narrative du tableau. Son commentaire montre brillamment, par l'accent mis sur les physionomies et sur les gestes des figures, l'enchaînement des moments de l'histoire, de telle façon que l'on pourrait dire que l'unité d'action se voit reconstituée par une série des expressions des passions. Si la qualité narrative de la toile (et en général, de l'art de Poussin) est vantée par Le Brun et par les académiciens, la même conception dramatisante du tableau peut rendre outrées - aux yeux du spectateur plus tardif - les expressions trop bien lisibles.

Ce que nous devrions retenir des points de contact du discours théorique sur la peinture avec celui sur l'art dramatique dans la perspective de l'empathie du spectateur aux passions représentées, c'est la finalité des deux arts qui cherche à

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>11</sup> N'oublions pas que le texte d'Antoine Coypel date du début du dix-huitième siècle, époque marquée par les formulations beaucoup plus pénétrantes de l'abbé Du Bos à propos de semblables questions.

<sup>12</sup> Voir à ce sujet l'article de MARIN, Louis, „La lecture du tableau d'après Poussin”, in *C.A.I.E.F.*, mai 1972, n° 24, p. 251-266.



émouvoir le regardant où il convient de distinguer nettement entre les passions représentées et les passions ressenties.

Lors de notre réflexion, c'est toujours la conférence sur *La Manne* qui nous servira de fil conducteur, vu que le texte soulève de multiples problèmes touchant aux analogies et aux particularités du rapport du modèle dramatique et pictural. Il n'est pas surprenant que l'application, en matière picturale, des doctrines héritées de l'Antiquité et créées pour la poésie dramatique ne va pas sans difficultés. Nous nous proposons, à l'aide du commentaire sur le tableau de Poussin, de reprendre la première partie de la citation d'Aristote et d'aborder la question des règles empruntées à la tragédie, dans l'optique du genre le plus illustre de la hiérarchie picturale, la peinture d'histoire<sup>13</sup>.

### **La règle des trois unités et l'essai de sa transposition dans la peinture.**

#### ***L'unité d'action.***

La définition d'Aristote détermine la tragédie comme „l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue”. Au premier abord, *La Manne* de Poussin semble, du moins dans l'interprétation de Le Brun, parfaitement remplir cette exigence : elle raconte, en effet, une action élevée du début jusqu'à sa fin. En dépit de la correspondance frappante de la „lecture” du tableau et d'une définition conçue originairement pour un domaine étranger à la peinture, l'analogie est tout à fait déroutante : elle témoigne de la tentative dominant la théorie picturale au dix-septième siècle qui veut rapprocher les deux arts. Cette parenté supposée n'est autre que le prolongement malheureux de la doctrine de l' „ut pictura poesis”, donnant lieu à la recherche des ressemblances, en première ligne formelles, entre les arts. Si en ce temps-là, on est encore loin des efforts de Du Bos, de Diderot et surtout de Lessing visant à établir des frontières nettes entre les arts du discours et les arts de l'image, il faut tout de même voir le souci de certains académiciens de souligner leurs spécificités.

A propos de *La Manne*, il est intéressant d'évoquer l'appréciation élogieuse d'un intervenant dans la discussion suivant la conférence de Le Brun (cet intervenant n'est pas nommé dans la transcription de Félibien) portant sur le talent dramatique de Poussin qui a „composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre”<sup>14</sup>. Cela regarde, avant toute chose, la règle qu'on appelle en matière théâtrale l'unité d'action<sup>15</sup>. Remarquons que parmi les trois unités, principe déterminant de la dramaturgie classique, seule l'unité d'action figure véritablement dans la *Poétique* d'Aristote. Il conviendrait donc de la traiter en la

<sup>13</sup> La hiérarchie des genres picturaux - et des peintres s'occupant de ces genres - se voit exposée de la manière la plus explicite dans la Préface (1668) de Félibien aux *Conférences* de l'Académie. Ainsi, le peintre de l'histoire (plus précisément, de la composition allégorique) occupe la place la plus éminente de l'échelle ; lui succède le peintre du portrait, puis celui du paysage et des animaux vivants, et, enfin, le peintre de la nature inanimée.

<sup>14</sup> Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* de Poussin, in MEROT, p. 112.

<sup>15</sup> Ainsi, l'histoire „doit être imitation d'une action une et formant un tout ; et les parties constituées des actes accomplis doivent être agencées de façon que, si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé.” ARISTOTE, chap. 8, 1451 a, p. 116.

différenciant des deux autres unités dont l'apparition est bien plus tardive : les unités de temps et de lieu ne sont ajoutées à celle d'action que lors des traductions et des commentaires d'Aristote. En tout cas, vers le milieu du dix-septième siècle français, l'exigence de composer des pièces de théâtre conformément à la règle des trois unités est chose admise ce qui n'empêche pourtant pas que le terme d'unité d'action soit une formule équivoque qui demanderait une explication de ce que les théoriciens de la dramaturgie classique entendaient par le mot d'action. Cependant, au lieu d'entrer dans les détails des discussions terminologiques concernant l'art dramatique qui seraient hors de notre propos, nous nous tournons vers les textes ayant rapport avec la théorie picturale.

Dans *La Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac ne doute pas que l'unité d'action théâtrale est raisonnable : pour expliquer cette conviction, il recourt à l'analogie picturale. Tout se passe comme si la direction de l'emprunt entre les deux modèles, théâtral et pictural, était renversée : chez d'Aubignac, c'est le poème dramatique qui est comparé à une image. L'impossibilité de rendre deux actions principales dans une seule pièce de théâtre est motivée par la logique de la peinture, plus précisément de la peinture d'histoire :

„En effet le Peintre qui veut faire un tableau de quelque histoire n'a point d'autre dessein que de donner l'image de quelque action, et cette Image est tellement limitée, qu'elle ne peut représenter deux parties de l'histoire qu'il aura choisie, et moins encore l'histoire toute entière”<sup>16</sup>.

Le choix d'une seule action, de l'action la plus importante „qui contiendrait en quelque façon toutes les autres”<sup>17</sup> s'impose donc au peintre. Pourtant, d'Aubignac, en parlant toujours de la peinture, n'exclut pas entièrement la possibilité de représenter, par exemple, deux parties de la même histoire. Pour cela, il propose la solution singulière de mettre dans le tableau un autre cadre, celui de l'autre action : ainsi, le résultat serait deux images de ces deux actions et, par là, deux tableaux. On voit bien que de semblables spéculations purement théoriques n'apportent pas de réponses aux problèmes soulevés par l'unité d'action picturale. Il nous paraît donc plus important d'examiner comment cette même question se pose dans le contexte des conférences de l'Académie.

Dans *La Manne*, Poussin semble, d'après l'opinion de son commentateur (l'intervenant dans la discussion qui n'est pas nommé) respecter l'unité d'action. Les groupes de figures faisant diverses actions sont mis en parallèle avec les épisodes et le changement dans l'état des personnages tend globalement de la misère vers le bonheur. L'unité de l'action principale se construit donc par une série d'épisodes comme sur la scène, ce qui ne nous empêche guère de nous demander quelle est l'action principale du tableau s'il y en a une. On a toutes les raisons de trouver une pareille réflexion au prétexte d'une toile comme déplacée. Elle ne l'est cependant pas parce qu'elle s'inscrit dans une problématique plus générale autour de la

---

<sup>16</sup> D'AUBIGNAC, p. 83.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 84.

vraisemblance, l'une des plus importantes exigences de l'esthétique classique qui, au dix-septième siècle, déborde largement le champ de la poésie.

En rapport avec la peinture, cette réflexion surgit à propos de la discussion autour de la fidélité du peintre au texte de la Bible. En fait, c'est toujours l'accusation majeure de certains académiciens devant les compositions de Poussin qui, d'habitude, prend des libertés avec l'Écriture sainte. Son précepte de lire „l'histoire et le tableau”<sup>18</sup> ne signifie donc nullement lire „l'histoire ou le tableau” parce que les deux ne se remplacent pas entièrement mais plutôt se complètent. C'est pourquoi l'intervenant dans la discussion sur *La Manne* prend la défense de Poussin au nom d'une composition qui ne devient que plus admirable par les licences : ces licences sont donc tolérées pourvu qu'elles ne négligent pas la vraisemblance. Dans ces circonstances, la question reste à savoir quel est le domaine assigné à la vraisemblance en peinture, ou bien, quelles sont les libertés qu'elle peut encore souffrir. D'un côté, la position de l'intervenant anonyme et de Le Brun qui considèrent avant tout l'unité picturale est claire ; de l'autre côté, la toile est attaquée par certains académiciens sur le plan du temps de l'action où Poussin s'éloigne du texte de l'Écriture. Cette deuxième position trop sévère, voire rigide, nous semble ne tenir compte que de la conformité exacte du tableau au texte<sup>19</sup> et donner l'impression d'être une application, bien qu'abusive, de la vraisemblance poétique à la peinture. En tout cas, la discussion académique autour du tableau s'achève par l'affirmation de la validité du concept aristotélicien de l'unité d'action pour la peinture qui devient, de cette façon, rapprochée de la poésie comme si elle appartenait, pour ainsi dire, également aux „arts du temps”.

Parler des „arts de l'espace” ou des „arts du temps” signifierait néanmoins anticiper (en la simplifiant) sur la solution beaucoup plus tardive de Lessing qui distingue nettement les arts discursifs et les arts plastiques, solution qui serait étrange dans le contexte académique du dix-septième siècle français. Bien qu'il soit moins radical et précis, l'argument majeur de Le Brun soutenant „qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire”<sup>20</sup> n'est pas trop éloigné de l'idée de Lessing. Ces propos touchent, comme il s'ensuit de la circonstance de leur énonciation, à l'unité de temps : en effet, l'unité d'action se voit interprétée par les académiciens relativement à l'unité de temps, règle qui fera désormais l'objet de notre réflexion.

### ***L'unité de temps et l'unité de lieu.***

L'affirmation que la règle de l'unité de temps prend son origine, semblablement à l'unité d'action, dans la *Poétique*, nécessite immédiatement une précision. Dans le texte d'Aristote, il se trouve réellement une mention de la durée de l'action relativement à la tragédie et à l'épopée qui, loin d'être une prescription, y prend la

<sup>18</sup> „Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.” POUSSIN, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art* (textes réunis par A. Blunt), Paris, Hermann, 1989, p. 45.

<sup>19</sup> Voir DEMORIS, René, „Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze” in *La Licorne. Lisible/visible : problématiques*, 1992/93, Université de Poitiers, n°23, 1992, p. 55-69.

<sup>20</sup> Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 111.

forme d'une comparaison<sup>21</sup>. Pour ce qui est de l'unité de lieu, elle n'y figure même pas allusivement : probablement, elle s'est peu à peu étendue à l'analogie de la règle des vingt-quatre heures. En réalité, l'expression de „révolution du soleil” du texte aristotélicien n'est pas aussi aisée à comprendre qu'elle ne le semble : elle a pu donner lieu à une dispute pointilleuse concernant la durée exacte de ce temps. Au lieu de nous perdre dans les détails de ce débat qui se déroule sur le champ dramatique, mettons l'accent sur son principe dominant d'une limitation temporelle qui est importante du point de vue pictural aussi.

Aussi rigoureuses que ces restrictions spatiales et temporelles puissent nous paraître, la théorie dramatique du classicisme français les accepte et s'efforce d'y conformer ses pièces de théâtre. Pire encore, elles sont appliquées à la peinture comme si le tableau d'histoire était le sujet virtuel d'une mise en scène éventuelle. La „table de préceptes” sur l'expression de Testelin - académicien ayant rassemblé en une synthèse assez normative les conférences et les discussions de l'Académie - est très claire là-dessus. Ainsi, Testelin dit qu' „un peintre se doit restreindre à ces trois unités, à savoir : ce qui arrive en un seul temps, ce que la vue peut découvrir d'une seule œillade, et ce qui se peut représenter dans l'espace d'un tableau”<sup>22</sup>. Il est curieux d'examiner de plus près les trois unités dont parle cette citation : la première se rapporte à l'unité de temps alors que la deuxième et la troisième regardent ensemble l'unité de lieu. Visiblement, l'unité d'action au sens aristotélicien manque de cette énumération : par conséquent, les trois unités imposées au peintre ne recouvrent, en réalité, que deux des unités dramatiques.

Si cette conception picturale des unités, relatée par Testelin, diffère du commentaire de *La Manne* où l'unité d'action est mise en relief, ils se ressemblent cependant au niveau de l'importance accordée au temps de la peinture qui, contrairement à la linéarité de l'écriture, doit faire „comprendre tout d'un coup l'idée du sujet”<sup>23</sup>. La réflexion de Le Brun à propos du tableau de Poussin est, parmi les conférences des académiciens, l'exposition la plus complète de la divergence fondamentale entre la peinture et le discours verbal, ce dernier étant désigné par le terme d'histoire. Le passage que nous allons citer est d'autant plus significatif que ce sont, en fait, les observations des académiciens relatives à ce tableau qui amènent à une discussion sur l'histoire et soulèvent la question si l'histoire doit être nécessairement narrative.

„Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire, et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi

---

<sup>21</sup> La tragédie „essaie autant que possible de se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter alors que l'épopée n'est pas limitée dans le temps.” ARISTOTE, chap. 5, 1449 b, p. 109.

<sup>22</sup> TESTELIN, Henri, *Sentiments des plus habiles peintres*, „table de précepte” sur l'expression (1675) in MEROT, p. 315.

<sup>23</sup> *Ibid.*

ceux qui verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruit que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin"<sup>24</sup>.

Le raisonnement de Le Brun part de la constatation que les objets de l'historien (qu'on peut remplacer par le poète épique ou dramatique) et du peintre ainsi que leurs moyens de les représenter sont essentiellement différents. Tandis que le premier s'efforce de rendre l'image de la chose par le moyen d'une représentation successive, le second dont l'objet est la chose même, doit la saisir en un seul instant. D'une manière analogue, la peinture exerce un effet immédiat sur le spectateur qui, lors de sa perception du tableau, ne dissocie ni ne verbalise les étapes de cette expérience ce qui lui permet une saisie globale de la toile<sup>25</sup>.

Il est pourtant parfois possible, voire nécessaire de s'éloigner de cette tendance générale, notamment dans le cas où elle risquerait de nuire à la compréhension nette et immédiate du sujet par le spectateur. Le peintre a besoin alors, comme le faisait Poussin, de montrer les antécédents du moment unique choisi et de rendre, en quelque sorte, „extensible” le temps ou, en d'autres termes, de condenser dans l'instant du tableau un drame dont chaque moment successif devient ainsi suggéré par la même toile. Pour expliquer ce recours foncièrement étranger à la peinture, Le Brun reprend la comparaison avec l'art de l'historien : c'est là que se trouve motivée, à notre avis, la transposition de la loi de l'unité de temps à la peinture. La conception temporelle de l'unité d'action - puisque c'est de cela qu'il s'agit - est, d'ailleurs, nettement exprimée à propos de Poussin à qui „ces différents états et ces diverses actions” tiennent lieu „de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée.”<sup>26</sup> Cette idée se voit formulée d'une façon encore plus radicale par l'intervenant anonyme dans la discussion qui, en assimilant les groupes de figures menant différentes actions aux épisodes nommées péripéties en langage dramatique, confirme la position de Le Brun<sup>27</sup>. Cette intervention suffisamment extrême suggère, en outre, que c'est le principe causal qui détermine la relation des différentes actions de l'histoire qui correspondent, de leur part, à différentes séquences temporelles<sup>28</sup>. On peut donc voir que la question et la proposition de solution prennent nettement, dans l'interprétation des académiciens, une direction narratologique et impliquent que le tableau, pareillement à un ouvrage dramatique, doit raconter son histoire afin d'être bien lue et bien comprise.

Parmi les trois unités, celle de lieu semble être, à bien des égards, la moins contradictoire dans la théorie de peinture où l'unité de l'espace pictural du tableau est comme imposée. Le texte de Testelin a indiqué deux aspects de cette unité, à savoir ce que le regard peut embrasser d'un seul coup d'œil ainsi que ce qui peut se voir dans l'espace d'une toile. Le premier de ces critères - qui se rapporte à l'unité du regard -

<sup>24</sup> LE BRUN, Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 111.

<sup>25</sup> Voir DEMORIS, René, „La peinture et le ‘temps de voir’ au siècle des Lumières” in *L'ordre du descriptif*, études réunies par J. Bessière, Paris, P.U.F., 1988, p. 47-61.

<sup>26</sup> Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 111.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>28</sup> Voir PUTTFARKEN, Thomas, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p. 7.

ne souffre point de discussion et le deuxième, lui aussi, se révèle apparemment comme évident. Dans l'éclairage des deux autres unités, il peut néanmoins donner à penser. Ce n'est pas tellement le cas le plus simple d'une seule action principale, se déroulant dans un seul moment qui nous intéresse, mais celui où les instants antérieurs s'ajoutent au moment unique. Si en vue de la meilleure compréhension de l'histoire, il est donc permis, comme l'approuve la majorité des académiciens à l'instar de Le Brun, de réunir plusieurs incidents ayant précédé l'événement majeur, cela n'exclut pas la possibilité que ces incidents se produisent à différents endroits. Cette spéculation ne reste cependant qu'une hypothèse qui, en raison du laconisme des conférences de l'Académie sur ce cas éventuel, ne peut pas être mise à l'épreuve des exemples.

### **L'analogie des genres dramatiques et des genres picturaux.**

Pour peu motivée que la transposition des lois déterminant la triple unité dramatique de la composition en matière picturale puisse paraître, les textes évoqués témoignent de ce qu'elles ont été acceptées, voire réclamées dans la théorie picturale classique. Dans la plupart des cas, la règle des trois unités - qui n'est, en effet, ni historiquement ni logiquement justifiée - s'y manifeste en bloc ; ainsi, le respect de l'une des unités entraîne l'attention aux deux autres. L'impact massif de la théorie dramatique, plus précisément, de la tragédie sur la théorie de la peinture d'histoire se révèle aussi au niveau de la hiérarchie des genres picturaux. Au regard du modèle théâtral, c'est Antoine Coypel qui, s'appuyant largement sur ce parallèle, se réfère à Aristote et différencie nettement des registres en fonction de l'objet de l'imitation :

„Michel-Ange et Raphaël ont peint les hommes meilleurs par la grandeur de leur goût et l'élévation de leurs idées. Le Titien les a faits semblables. Les Flamands et les Hollandais les ont faits plus méchants, c'est-à-dire par la bassesse des sujets et leur petit goût de dessin”<sup>29</sup>.

Bien entendu, ces registres ne correspondent pas exactement aux genres picturaux précis ; c'est le principe de la mise en parallèle qui nous paraît particulièrement intéressant. Nous ne trouvons pas tout à fait juste de dévaloriser cette analogie et de ne souligner que son aspect néfaste parce que ce phénomène est inséparable du contexte de l'institution académique. De plus, l'influence de la théorie dramatique peut être interprétée comme essentielle, capable de soulever des problèmes à l'égard de la spécificité du domaine pictural. Notre objectif ne consiste donc pas à juger favorables ou bien désavantageux les phénomènes d'emprunts au champ théâtral mais seulement à exposer l'assemblage des faits sans lesquels les bases de la doctrine académique n'auraient pas pu être constituées.

Dans le discours du même Coypel, il n'est pas sans intérêt de relever un autre exemple pour l'analogie dramatique : le tableau de Dominiquin représentant le martyr de Saint André. Il regarde l'adéquation des circonstances dans les sujets

---

<sup>29</sup> COYPEL, *Discours sur la peinture*, in MEROT, p. 414.

religieux d'où les „circonstances basses et puériles”<sup>30</sup>, aptes à défigurer la matière du tableau, sont bannies. Sur la toile de Dominiquin, un soldat tombe en tirant une corde et donne ainsi matière à rire aux autres. Écoutons le commentaire de Coppel qui est fondé sur le parallèle avec le discours sur l'art théâtral où le mélange de tons n'est point bien vu : „Une circonstance si basse et si burlesque est indigne de la majesté du sujet et donne absolument dans le petit. C'est mêler le bas comique au tragique le plus touchant, et mettre un pied dans le cothurne et l'autre dans l'escarpin.”<sup>31</sup>

Il est aisé de trouver plusieurs répliques à cette observation concernant la convenance des éléments du tableau et son unité de ton dont nous ne mentionnons, pour en finir avec l'idée de l'adéquation des circonstances, que celle qui figure dans la conférence sur *Eliézer et Rébecca* de Poussin. Là, il se trouve mentionnée une discussion entamée par Coppel qui se réfère à un tableau de Carrache où un bœuf et un âne occupent le premier plan. Le Brun conteste la bienséance de la composition et il reproche au peintre d'avoir „péché contre les règles de la composition, qui ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent, ou du moins dominent sur les plus nobles.”<sup>32</sup> C'est toujours au nom de l'unité de l'effet, inséparable de la convenance, qu'argumente Le Brun en réclamant l'exclusion de la représentation de certains objets de la nature qualifiés comme intrinsèquement bas qui peuvent pourtant faciliter au spectateur inaverti et moins cultivé le déchiffrement du tableau<sup>33</sup>.

Après tout, il ne nous reste qu'à remarquer que la relation entre l'art dramatique et l'art pictural n'est aucunement une influence unilatérale : *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac se sert, afin d'illustrer les deux moyens de considérer un poème dramatique, de la comparaison d'un tableau. Il est possible de le traiter, d'une part, comme „l'ouvrage de la main du Peintre, où il n'y a que des couleurs et non pas des choses”<sup>34</sup>, cas où le spectateur est conscient de l'écart sensible séparant la chose et sa représentation. D'autre part, on peut regarder, et dans le tableau et dans le poème dramatique, „l'Histoire véritable, ou que l'on suppose véritable”<sup>35</sup>, solution visant à estomper l'écart évoqué. L'analogie entre les deux arts, allant cette fois-ci du modèle pictural vers l'art dramatique, peut être facilement poursuivie au long de tout le texte de d'Aubignac et marque, d'une façon éclatante, l'interpénétration et la communication intense des différentes branches de l'art.

Pour conclure, essayons de résumer notre parcours : le point de départ de notre approche des deux modèles, théâtral et pictural, était le besoin manifeste dans la théorie picturale naissante d'adopter certains éléments issus d'un autre domaine artistique, afin d'en former son propre corps de doctrine. Cela ne contredit nullement au fait qu'en ce temps là, il existait déjà plusieurs traités théoriques de peinture, fruits de la Renaissance italienne. Or, il n'est pas surprenant que l'institution académique

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> LE BRUN, Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin*, in MEROT, p. 139.

<sup>33</sup> Voir DEMORIS, René, „De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles” in *Revue d'esthétique*, n°31-32, 1997, p. 37-50.

<sup>34</sup> D'AUBIGNAC, p. 34.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 35.

est soucieuse de recourir à des autorités reconnues de l'Antiquité (on pense, en premier lieu, à la *Rhétorique* et à la *Poétique* d'Aristote), bien antérieures aux premiers traités de la théorie picturale : l'Académie s'efforce de donner, par là, plus de poids à ses principes. Nous avons tenté de présenter certains éléments primordiaux que la théorie picturale a empruntés au discours théorique sur l'art dramatique. Nous les avons parcourus selon deux aspects déterminants : le premier se situait dans la perspective de l'effet de la composition sur le spectateur et touchait la problématique des passions, le deuxième aspect - que nous avons eu l'occasion d'examiner plus en détail - regardait les règles des trois unités et de la convenance.

Ces investigations ont montré d'un côté l'importance accrue de l'effet du tableau - les passions représentées sont censées éveiller certaines passions du spectateur -, allant de pair avec l'exigence de la lisibilité des passions peintes, aux dépens de l'attachement servile au texte qui sert de référence à la toile. De l'autre, l'idée de la hiérarchie des genres picturaux se voit renforcée par l'appui sur de pareils principes dans d'autres domaines. Ce principe de hiérarchie repose, en fait, sur l'opposition centrale entre le noble - la tragédie en art dramatique et le tableau d'histoire en peinture - et tout ce qui n'est pas noble : dans ce deuxième cas, il serait incomparablement plus difficile d'énumérer toutes les catégories.

Au cours de notre entreprise, nous avons tenu à rechercher les points de contact entre les discours sur l'art théâtral et sur l'art pictural. Il serait également possible de mener une pareille étude comparative concernant l'influence des éléments de la théorie de la rhétorique sur celle de la peinture. Il paraît pourtant encore plus intéressant de relever les divergences de ces arts, tâche qui donnera lieu à la considération de la spécificité de la peinture. Elle mènera ainsi à l'élargissement de l'horizon de la théorie picturale à laquelle, vers la fin du dix-septième siècle, d'autres voies - comme, par exemple, celle proposée par Roger de Piles - se sont ouvertes à côté de la doctrine académique.



Judit KOMLÓSSY

### **Le motif du bouc émissaire dans *La Religieuse* de Diderot**

Par la présente analyse, nous visons à relier le roman de Diderot au motif du bouc émissaire. Nous tenterons de repérer les traces de ce motif universel – mythique et historique à la fois – dans cet ouvrage tout en montrant l'influence de la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le style de l'écrivain : de véritables scènes de sacrifice caractérisent *La Religieuse*.

Nous commencerons par répertorier l'apparition du motif dans les mythes et dans l'histoire. En second lieu, nous aborderons la relation entre Diderot et le thème du roman pour arriver enfin à la partie principale : Suzanne comme bouc émissaire dans la famille et dans les couvents.

#### **Le motif du bouc émissaire**

Le terme bouc émissaire est une expression ancienne dans les différentes langues qui désigne l'homme „chargé des fautes d'autrui, sans qu'il soit fait appel à la justice, sans qu'il puisse présenter sa défense et sans qu'il ait été légitimement condamné” et qui „signifie la tendance profonde de l'homme à projeter sa propre culpabilité sur un autre et à satisfaire ainsi sa propre conscience, qui a toujours besoin d'un responsable, d'un châtement, d'une victime”.<sup>1</sup>

Le bouc émissaire se présente dans les mythologies les plus variées depuis les temps les plus anciens et il est souvent étroitement lié au sacrifice : en sacrifiant un bouc émissaire, on fait passer la mauvaise influence à un médium matériel par lequel il devient possible de s'en débarrasser.<sup>2</sup> Le *Lévitique* dans l'*Ancien Testament* offre une merveilleuse illustration du thème : lors de la Fête de l'Expiation, le Grand Prêtre recevait deux boucs. L'un était immolé comme un sacrifice pour le péché du peuple ; il a donc rempli une fonction de purification. L'autre, cependant, était libéré mais cette liberté était alourdie de toutes les fautes du peuple : il était envoyé à Azazel, au démon habitant le désert, c'est-à-dire le territoire privé de l'action fécondante de Dieu. Il emportait la partie démoniaque du peuple et le poids des fautes qui, par

<sup>1</sup> CHEVALIER, Jean-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 140.

<sup>2</sup> Cf. FRAZER, James G., *Az aranyág /Branche d'or/*, Budapest, Századvég, 1993. HUBERT, H.-M. Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Félix Alcan, 1909. VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, La Haye Morton et Maison des Sciences de L'Homme, 1969 (1909). ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959. DÜRKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaire de France, 1960. CENTLIVRES, Pierre, *Les rites de passage : nouveaux espaces, nouveaux emblèmes. Naître, vivre et mourir. Actualité de Van Gennep*, Neuchâtel, Musé d'ethnographie, 1981, p. 161-173.

conséquent, cessaient d'être une charge pour le peuple pécheur. Il est devenu ainsi le bouc émissaire. Dans le *Nouveau Testament*, c'est Jésus qui joue ce rôle.

Dans le monde mythologique, l'exemple le plus évident du thème du bouc émissaire est l'histoire d'Œdipe : à Thèbes, ses fautes (par ignorance, il a tué son père et épousé sa mère) symbolisent les fautes de tous, c'est lui qui est chassé de la ville lorsque la peste frappe les habitants. Enfin, historiquement, nous pouvons mentionner les massacres des Juifs et les chasses aux sorcières comme phénomènes de ce type. Dans tous les cas, par l'intermédiaire de la victime, le sacrifice arrive à restaurer l'harmonie de la communauté. Le rôle de recréation de l'ordre par des victimes émissaires survit dans les textes historiques même si dans les persécutions médiévales c'est la haine qui domine, et même si dans ce cas-là, on n'aboutit pas forcément à la sacralisation de la victime.

D'après Girard<sup>3</sup>, il est possible de repérer les stéréotypes de la persécution. Tout d'abord, les états de crise encouragent toujours la chasse aux boucs émissaires puisqu'ils entraînent nécessairement l'affaiblissement des institutions et favorisent la formation des foules. La crise implique évidemment la fin des règles et des différences, c'est pourquoi Girard l'appelle la période de l'indifférenciation généralisée. Ensuite, les victimes sont souvent accusées de crimes indifférenciateurs. Autrement dit, ce n'est pas leur différence qu'on leur reproche mais plutôt c'est de ne pas 'différer' comme il faut. Les boucs émissaires sont bien différents des autres membres de la communauté et c'est surtout leur différence qui sert de signe de sélection victimaire ; mais cette différence est hors système et n'a pas de place au sein de la communauté. En conséquence, ces signes sont liés à la perte d'ordre de la crise et se manifestent dans des crimes indifférenciateurs. Enfin, le quatrième stéréotype est la violence de la foule persécutrice qui croit ou fait semblant de croire en sa raison et en l'existence d'une cause.

### **Diderot et le thème du roman**

En 1760, au moment de la rédaction de *La Religieuse*, Diderot avait déjà publié la *Lettre sur les aveugles* (1749) où il déclarait que l'homme est un hasard de l'organisation de la matière et que le monde est un moment de l'éternel mouvement des atomes. Cependant, il maintient des rapports étroits avec le théisme et le déisme. Les articles qu'il rédige durant cette période pour l'*Encyclopédie* en témoignent. Nous ne citerons que quelques exemples :

„La manière d'adorer le vrai Dieu, ne doit jamais s'écarter de la raison, parce que Dieu est l'auteur de la raison.” (ADORER) „Celui qui croit, sans avoir aucune raison de croire se sent toujours capable d'avoir négligé la prérogative la plus importante de sa nature.” (CROIRE) „La moralité peut être sans religion, et la religion peut être, est même souvent avec l'immoralité.” (IRRELIGIEUX)<sup>4</sup> Dans l'esprit du philosophe lutte donc la croyance en l'existence de Dieu avec le

---

<sup>3</sup> GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972 et *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.

<sup>4</sup> DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, tomes VI-VIII, Paris, Hermann, 1975-1977.

matérialisme et la raison. Tous ses doutes sont présents dans *La Religieuse* ainsi que la richesse de ses sentiments. Il voit l'origine des émotions dans la nature, nos passions s'enracinent dans notre corps : „La raison devient dépendante de l'élan des passions, dirigée par la nature”.<sup>5</sup>

### **Le motif du bouc émissaire dans *La Religieuse***

#### **Suzanne : le bouc émissaire de la famille**

Suzanne Simonin entame ses mémoires adressés au marquis de Croismare en mettant en évidence sa différence :

„Certainement je valais mieux que mes sœurs, par les agréments de l'esprit et de la figure, le caractère et les talents, et il semblait que mes parents en fussent affligés. Ce que la nature et l'application m'avaient accordé d'avantages sur elles devenant pour moi une source de chagrins, afin d'être aimée, chérie, fêtée, excusée toujours comme elles l'étaient, des mes plus jeunes ans, j'ai désiré de leur ressembler.”<sup>6</sup>

Les trois expressions soulignées se réfèrent à une situation de la sélection victimaire. Suzanne possède des valeurs positives par rapport aux autres membres de la famille, il s'agit donc d'un surplus de valeurs qui remplace dans ce cas l'infirmité ou les traits culturels/religieux qui servent en général de signes de sélection victimaire dans une société donnée. En repensant les stéréotypes de la persécution, il est possible de découvrir un lien entre ce désir de ressemblance de la part de Suzanne et le terme indifférenciation : la différence de Suzanne n'est pas une différence 'comme il faut', ainsi la communauté ne l'accepte pas. Elle se dirige donc vers l'état d'indifférenciation de la crise qui émerge d'un crime inconscient de Suzanne : les conditions de sa naissance. Son illégitimité représente en même temps son crime indifférenciateur et la situation de crise : l'ordre de la famille est bouleversé par la faute de la mère qui prend le rôle de la foule persécutrice en forçant Suzanne à accepter une situation qui contredit son penchant. Elle ne doute pas ou fait semblant de ne pas douter d'avoir raison. Quelles causes trouve-t-elle ? En premier lieu, sa fille lui fait penser à l'homme qui l'a trahie :

„Vous me rappelez à une trahison, une ingratitude si odieuse de la part d'un autre, que je n'en puis supporter l'idée. Cet homme se montre sans cesse entre vous et moi, il me repousse et la haine que je lui dois se répand sur vous.”<sup>7</sup>

En deuxième lieu, sa propre fille lui semble être un moyen pour réparer la faute qu'elle a commise : „Dieu nous a conservées l'une et l'autre, pour que la mère expiât sa faute par l'enfant.”<sup>8</sup> Sa lettre ne fait que renforcer ces idées.

<sup>5</sup> ARTHAUD (éd.), *Littérature Française XVIII<sup>e</sup> siècle II*, Paris, 1977, p. 59.

<sup>6</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, éd. cit., p. 83. (Nos citations renvoient par la suite à cette édition.)

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>8</sup> *Ibid.*

À travers ces paragraphes, il devient évident que la mère est tellement convaincue d'avoir raison que la persécution doit être considérée comme un mécanisme inconscient. D'où vient cette certitude de Mme Simonin ? Sans doute une conviction sociale, répandue à l'époque, la supporte. Il ne s'agit donc pas d'un seul persécuteur – quoique le premier des persécuteurs soit la mère – mais il faut considérer au moins les membres de la famille comme persécuteurs suscités par des fins à la fois matérielles et sociales.<sup>9</sup> Les sœurs ainsi que M. Simonin sont tous d'accord sur le principe : il est absolument nécessaire de se débarrasser de Suzanne – symbole du péché. De plus, elle représente un obstacle pour les mariages de ses sœurs aînées. Pour des raisons financières, les parents ne se sentent capables de marier que deux de leurs filles. À tout cela s'ajoute la considération sociale représentée par le père Séraphin et les maisons religieuses : il est convenable que Suzanne prenne le voile. „It is the social aspect of the religion which has so disrupted Suzanne's ties to her parents.”<sup>10</sup>

Toutes les conditions sont donc présentes pour que Suzanne puisse remplir la fonction du bouc émissaire et qu'elle serve de vanne de sécurité pour la famille par laquelle la tension peut être amenée – mais elle se refuse à assumer ce rôle. C'est à ce moment que la violence entre en jeu.

Après avoir refusé de prononcer ses vœux devant l'autel, Suzanne est amenée à la maison de ses parents. Elle a beau essayer d'émouvoir sa mère dans la voiture, elle sera enfermée dans une petite chambre pendant six mois. En fait, c'est sa deuxième séparation : après le refus, elle fut déjà renfermée dans sa cellule au couvent. De la part de la famille, seul cet emprisonnement peut être mentionné comme violence physique. En même temps, cette sorte d'aliénation signifie une attaque contre l'esprit. A ce sujet, l'idée de Brady-Papadopoulou mérite une attention toute particulière : elle établit un parallèle entre la phase préparatoire des rites d'initiation et les emprisonnements de Suzanne. Ces deux enfermements sont de même nature ; il est possible de découvrir une parenté entre eux et la première phase de l'initiation : la séparation du novice du monde profane. La fonction de cet acte serait de préparer le cœur à la révélation du sacré. Cependant, dans le cas de Suzanne, c'est toujours après un refus qu'on recourt à ce moyen : la novice rejette donc le sacré dans la forme proposée – mais on lui impose. C'est pourquoi nous pouvons considérer les enfermements comme violence à la fois physique et mentale. Finalement, la deuxième aliénation atteint son objectif : Suzanne cède et accepte son sort. Le résultat immédiat de sa décision sera la restauration de l'ordre dans la famille Simonin ce qui désigne le caractère sacrificatoire de cet acte.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> BRADY-PAPADOPOULOU, Valentini, „Separation, Death and Sexuality : Diderot's *La Religieuse* and Rites of Initiation”, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, N° 192/1980, p. 1204.

<sup>10</sup> GOLDBERG, Rita, *Sex and Enlightenment. Women in Richardson and Diderot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 185.

<sup>11</sup> EDMINSTON, William F., „Sacrifice and Innocence in *La Religieuse*”, in *Diderot Studies*, N° 19/1978, p. 71.

### **Suzanne : le bouc émissaire des couvents**

Les deux scènes détaillées où Suzanne refuse d'abord, puis accepte son sort peuvent servir de point de départ pour examiner l'apparition du sacrifice et du motif du bouc émissaire dans les maisons religieuses de Sainte-Marie et de Longchamp. Elles nous permettent de voir Suzanne, comme sur un toile, ressemblant à un bouc émissaire :

„On sonna les cloches, pour apprendre à tout le monde qu'on allait faire une malheureuse. Le moment terrible arriva. Lorsqu'il fallut entrer dans le lieu où je devais prononcer le vœu de mon engagement, je ne me trouvai plus de jambes ; deux de mes compagnes me prirent sous les bras, j'avais la tête renversée sur une d'elles, et je me traînais. Je ne sais ce qui se passait dans l'âme des assistants, mais ils voyaient une jeune victime mourante qu'on portait à l'autel.”<sup>12</sup>

En lisant ce paragraphe, on a l'impression de voir un tableau de sacrifice. Dans l'œuvre de Diderot, ces descriptions ne sont pas rares : il traite du thème du sacrifice à plusieurs reprises, mais surtout dans le contexte de la peinture. Son article *Composition* dans l'*Encyclopédie* prend le thème d'Iphigénie pour démontrer le problème de l'unité de temps en peinture. Il explique l'unité d'action à l'aide du massacre des Innocents tandis que la subordination des figures est représentée à travers le sacrifice d'Abraham. Il mentionne également Socrate, sacrifié pour la raison d'État, dans ce même article au sujet des ornements. Les mêmes thèmes réapparaissent dans les *Salons*, toujours avec le même objectif : afin de contempler les aspects émotifs du sacrifice. Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, il pose des questions dramatiques aussi concernant une scène d'*Iphigénie* de Racine.<sup>13</sup> Iphigénie en Tauride, pièce contemporaine de Guimond de la Touche l'inspire également à écrire une critique négative pour la *Correspondance Littéraire* : selon Diderot, l'écrivain ne réussit pas à exprimer les effets tragiques du sacrifice. *La Religieuse* fait partie donc d'une série d'ouvrages qui font référence au même problème : celui du sacrifice – le droit de sacrifier quelqu'un à n'importe quel but – et sa représentation artistique, soit en peinture, soit en littérature.

En examinant la méthode de description de l'auteur dans le cas de la citation précédente, il recourt aux petits détails concrets afin de faire voir la situation dans sa globalité. Diderot lui-même, en parlant de l'art de Richardson, constate que l'écrivain décrit „un grand nombre de petits détails qui donnent accès aux sentiments des personnages”.<sup>14</sup> Proust souligne que „Diderot admirait chez Richardson le don de faire voir les personnages dont il parle”.<sup>15</sup> Il utilise la même méthode dans *La*

<sup>12</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome XI, éd. cit., p. 99-100.

<sup>13</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome X, éd. cit., p. 142.

<sup>14</sup> MÖLBJERG, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, København, J. H. Schultz Forlag, 1964, p. 179.

<sup>15</sup> PROUST, Jacques, *L'objet et le Texte. Pour une poétique de la prose du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 149.

*Religieuse* que son collègue anglais. Dans son ouvrage fort documenté sur *Diderot et La Religieuse*, Georges May explique cette technique par le double objectif de l'auteur : d'une part, il désire qu'on croie à la vérité de son histoire, d'autre part il tente d'intéresser et de charmer le lecteur. C'est pourquoi il décrit toutes les petites circonstances, des traits tout naturels et simples.<sup>16</sup> C'est grâce à la méthode des descriptions détaillées que le style de Diderot suggère une sorte de plasticité à tel point que certains passages dans le roman évoquent des tableaux de genre contemporains. „Diderot compose des tableaux, forme des groupes, ménage des situations, chargeant son style de descriptions détaillées.”<sup>17</sup> Gita May cite Sainte-Beuve et les Goncourt pour décrire le style de Diderot: „Sainte-Beuve, pour caractériser le style de Diderot se voit obligé de faire appel à la plastique.” „Les Goncourt seront sensibles à certaines similarités entre la technique de Diderot et celle des peintres : Une peinture de Fragonard, ça ne ressemble-t-elle pas à une page de Diderot ?”<sup>18</sup>

Nous voyons donc que les scènes du roman ordonnées à la manière d'un tableau signifient l'importance attachée aux goûts artistiques et représentent un trait caractéristique du style de Diderot dont nous trouverons d'autres exemples plus tard dans le roman. Dans ce cas-là, les descriptions plastiques servent à mettre en évidence le rôle de Suzanne : de victime innocente elle devient bouc émissaire.

Voyons donc maintenant les stéréotypes de la persécution. Tout d'abord, l'institution des maisons religieuses comporte en elle-même la situation de crise. Diderot exprime cette opinion dans plusieurs articles de l'*Encyclopédie*, nous ne citerons qu'un seul : „Il [le célibat] nuit à la société en l'appauvrissant et en la corrompant.”<sup>19</sup> (voir encore les articles CHASTETÉ et ISOLE, ISOLER). Dans le roman, la réprobation de l'enfermement de l'homme dans de petites communautés apparaît le plus explicitement dans le plaidoyer de monsieur Manouri dont les mots condamnent le phénomène au nom de la religion chrétienne car il s'oppose aux lois de Dieu.

Au couvent de Longchamp, après la mort de madame de Moni, Suzanne est accusée de plusieurs petites erreurs mais par la suite, les accusations deviennent moins logiques en désignant le fonctionnement des mécanismes de la persécution : „On me rendait responsable de tout, et ma vie était une suite continuelle de délits réels ou simulés”<sup>20</sup>, se plaint-elle. Finalement la persécution atteint le point où la victime ne voit plus les charges : „aussi n'ai-je jamais bien compris ce dont elle m'accusaient, et elles s'exprimaient en des termes si obscurs que n'ai je jamais su ce qu'il y avait à leur répondre.”<sup>21</sup>

Examinons maintenant les signes de sélections victimaires selon lesquels Suzanne a été choisie bouc émissaire. À Longchamp, „on m'attendait. J'étais

---

<sup>16</sup> MAY, Georges, *Diderot et La Religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 198.

<sup>17</sup> MÖLBJERG, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, éd. cit., p. 181.

<sup>18</sup> MAY, Gita, *Diderot et Baudelaire*, Genève, Droz, 1973, p. 64.

<sup>19</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tomes VI-VIII, éd. cit., Art. „Célibat”.

<sup>20</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome XI, éd. cit., p. 132.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 164.

annoncée et par mon histoire et par mes talents.”<sup>22</sup>, dit-elle en soulignant deux critères : les refus de prononciation de vœux et sa différence, son „valoir mieux” mentionné tout au début de ses mémoires. En fait, elle se décrit comme une victime innocente devenue belle et sacrée lors de ses souffrances.<sup>23</sup> Le troisième signe de sélection victimaire est sa situation sous la supérieure de Moni : elle était l’une de ses favorites et „les favorites du règne antérieur ne sont jamais les favorites du règne qui suit”.<sup>24</sup> En dernier lieu, il ne faut pas oublier une autre référence de Suzanne qui se rapporte à son état d’âme après la prononciation de ses vœux : elle se sent „physiquement aliénée”. Etre aliénée dans une communauté peut être facilement un signe distinctif, même si cet état ne dure que peu de temps.

Dans ce cas-là, il est déjà possible de parler d’une véritable foule qui persécute la jeune religieuse car comme souvent, la situation de crise a déclenché la métamorphose des êtres. Par quelques mots, Suzanne elle-même fait référence à Jésus-Christ, bouc émissaire („Mon Dieu, je vous demande pardon des fautes que j’ai faites, comme vous le demandâtes sur la croix pour moi.”<sup>25</sup>) mettant ainsi en évidence le caractère des rapports entre elle et ses compagnes. Est-ce que les persécuteurs, croient-ils en leur raison ou plutôt faudrait-il choisir la deuxième possibilité : font-ils semblant d’y croire ? En parlant des personnes dirigeant la persécution contre Suzanne, nous pouvons constater qu’elles se rendent compte de leurs actes : „Ces femmes aient le cœur bien corrompu, elles savent du moins qu’on commet seule des actions déshonnêtes, et moi je ne le sais pas.”<sup>26</sup> Plus tard un passage met en évidence qu’il s’agit vraiment de persécuteurs et d’une victime : „J’ai souffert, j’ai beaucoup souffert, mais le sort de mes persécutrices me paraît et m’a toujours paru plus à plaindre que le mien.”<sup>27</sup> Parmi les persécuteurs, il y a aussi des „faibles” qui croient dans la légitimité de la poursuite lors de laquelle la foule commet des violences réelles. La plupart des actes violents montrent une parenté étroite avec la mort ou la condamnation à mort, ainsi pouvons-nous les relier à la deuxième phase des rites d’initiation, celle de la mort symbolique. C’est la période la plus longue de la cérémonie et elle représente le retour au stade embryonnaire dans le corps de la *Magna Mater* (*regressus ad uterum*).<sup>28</sup> En considérant les calamités de Suzanne dans les couvents comme une initiation à la vie religieuse, il est possible d’accepter ce concept.

L’enfermement de Suzanne dans „un petit lieu souterrain, obscur” symbolise un tombeau selon Edminston.<sup>29</sup> Après le commencement du procès, des cérémonies de mortifications se succèdent (voir les pages 158-159 dans le roman), tandis qu’avant la visite du grand vicaire, avec l’objectif de l’intimidation, Suzanne est traitée comme

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>23</sup> JOSEPHS, Herbert, „Diderot’s La Religieuse : Libertisme and the Dark Cave of the Soul”, in *Modern Language Notes*, n° 91, 1976, p. 744.

<sup>24</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome XI, éd. cit., p. 129.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>28</sup> BRADY-PAPALOPOULOU, Valentini, „Separation, Death and Sexuality : Diderot’s *La Religieuse* and Rites of Initiation”, éd. cit., p. 1200.

<sup>29</sup> EDMINSTON, William F., „Sacrifice and Innocence in *La Religieuse*”, éd. cit., p. 73.

une mourante dans ses derniers moments. Elle perd même connaissance comme en général les néophytes font lors de cette phase de l'initiation.

Finalement, après la perte de son procès, une cérémonie oblige Suzanne à renouveler ses vœux. Peu après, elle tombe malade ce qui signifie le point extrême de la deuxième phase de l'initiation.<sup>30</sup> Il est pourtant indispensable de mentionner la différence énorme entre les rites d'initiation et l'initiation dite de Suzanne. Tandis que les néophytes des rites d'initiation de différentes cultures souhaitent la cérémonie, ils se voient choisis à ce rôle, Suzanne se sent étrangère à la vie religieuse et lutte de toute ses forces contre cette contrainte. En fait, c'est un châtiment déguisé en purification religieuse dont nous sommes témoins, l'échec de „l'initiation” est donc inévitable.<sup>31</sup> La violence de la foule prend donc forme avant tout dans une mortification de la victime montrant une similarité avec la période de la mort symbolique des rites d'initiation. Outre cela, nous pouvons évidemment découvrir „un raffinement de cruauté” dans de petits actes méchants.

Finalement, il faut à nouveau diriger notre attention sur l'art du romancier. La façon de présenter les cérémonies de punition nous rappelle la méthode de l'écrivain en décrivant les prononciations de vœux de Suzanne. Il s'agit de tableaux réels sur lesquels les effets du clair-obscur ne sont pas négligeables. De cette manière, Diderot crée une ambiance qui renforce l'impression selon laquelle les couvents constituent les lieux du sacrifice rituel et de la chasse aux boucs émissaires dans le roman.

Considérant le caractère fondamental de l'institution du couvent, la situation de crise existe déjà au moment de l'arrivée de Suzanne à Arpajon („L'homme est né pour la société. Séparez-le. Isolez-le. Ses idées se désuniront. Son caractère se tournera.”<sup>32</sup>) mais elle ne se manifestera qu'ultérieurement. L'écrivain recourt à nouveau aux méthodes des arts plastiques pour faire voir la vie d'Arpajon : „Cette supérieure s'appelle madame\*\*\*. Je ne saurais me refuser à l'envie de vous la peindre avant d'aller plus loin.”<sup>33</sup>, Suzanne entame par ces mots un véritable portrait de la supérieure. Le tableau le plus complet et le plus détaillé du roman figure également dans cette partie : il décrit une récréation. La narratrice introduit la scène – à la manière de l'exemple précédent – comme la description d'une toile : „Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, monsieur le marquis que c'était un assez agréable tableau à voir.”<sup>34</sup> En fait, dans ces paragraphes, nous pouvons repérer tout trait caractéristique des descriptions des *Salons* de Diderot. Suzanne part d'une vue d'ensemble : „Imaginez un atelier de dix ou douze personnes dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans, et la plus âgée n'en avait pas vingt-trois.”<sup>35</sup> Puis elle décrit le personnage central, notamment la supérieure, pour passer ensuite aux personnages secondaires, les religieuses. La même méthode est utilisée par Diderot dans les *Salons*. Un exemple caractéristique peut être la description d'un tableau de Greuze,

---

<sup>30</sup> BRADY-PAPALOPOULOU, Valentini, „Separation, Death and Sexuality : Diderot's *La Religieuse* and Rites of Initiation”, éd. cit., p. 1203.

<sup>31</sup> EDMINSTON, William F., „Sacrifice and Innocence in *La Religieuse*”, éd. cit., p. 74.

<sup>32</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome XI, éd. cit., p. 225.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>35</sup> *Ibid.*,



*L'Accordée de village* où le critique – après avoir présenté une vue d'ensemble de la composition – reprend chaque personnage de droite à gauche.<sup>36</sup>

Cette atmosphère agréable reflète tout de même le lesbianisme de la supérieure. L'insistance sur cette forme stérile et improductive de l'amour doit marquer l'anormalité de la situation, c'est-à-dire un état de crise. Brady-Papadopoulou considère l'homosexualité régnant dans le couvent d'Arpajon comme la preuve de la déviance de l'institution. On tente d'initier Suzanne dans un groupe déviant avec des valeurs déviantes.<sup>37</sup> Edminston aboutit en réalité à la même conclusion en disant que le lesbianisme de la supérieure – c'est-à-dire sa déformation psychologique – s'enracine dans l'enfermement et dans sa désocialisation, autrement dit dans une situation de crise.<sup>38</sup>

C'est le temps de confesse qui déclenche les souffrances de Suzanne dans le couvent de Saint-Eutrope. C'est à partir de ce moment-là que la supérieure lui suggère de ne rien avouer de ce qui se passe entre elles. Suzanne refuse, par innocence : elle ne comprend pas pourquoi elle ne peut pas être sincère. Les critiques posent souvent la question : pourquoi Diderot rend-il son héroïne tellement ignorante dans le domaine de la sexualité ? Nous supposons que son innocence renforce l'image de l'innocente victime, voire du bouc émissaire qu'elle est devenue dans sa famille et à Longchamp et qu'elle deviendra à Arpajon. Ce que ses compagnes exigent, c'est justement le sacrifice de son innocence : de ce sacrifice, elles attendent la restauration de l'état précédent. D'une part, le sacrifice ne restaurerait donc qu'une autre situation de crise, d'autre part l'autorité morale, c'est-à-dire l'Église, s'y oppose dorénavant.

Le crime de Suzanne, qui fait d'elle un bouc émissaire, est donc son innocence. C'est un crime indifférenciateur car il approfondit la crise existante. C'est également un crime inconscient, trait typique de l'état de bouc émissaire. Son autre crime inconscient, c'est son procès contre les religieuses à Longchamp à l'initiative de la supérieure. Lors du procès, la maison de Longchamp calomnie Suzanne devant les religieuses de Saint-Eutrope l'amenant à poser ses pas sur la voie conduisant à l'état de bouc émissaire. Les signes qui désignent Suzanne à la persécution restent en fait les mêmes que dans le couvent de Longchamp ; toutefois, il ne faut pas négliger les différences. En fait, à la maison de Saint-Eutrope, la beauté extérieure de l'héroïne est encore mise en relief davantage. C'est ici que sa perfection et sa pureté atteignent leur paroxysme complétant ainsi l'image de l'innocente victime et s'approchant du domaine de la métaphysique. La beauté parfaite et les talents extraordinaires de Suzanne nous conduisent du monde du profane vers celui du sacré, mettant en évidence les actes sacrificatoires et son extrême innocence. La mise en relief de la beauté et de la pureté est donc intensifiée afin de souligner l'image du bouc émissaire de la religieuse. Roger Kempf voit ainsi les liens entre la pureté et l'innocence : „l'innocence n'a rien d'autre à offrir que l'éclat de sa pureté.”<sup>39</sup> Il aboutit à cette

<sup>36</sup> DIDEROT, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 164-170.

<sup>37</sup> BRADY-PAPALOPOULOU, Valentini, „Separation, Death and Sexuality : Diderot's *La Religieuse* and Rites of Initiation”, éd. cit., p. 1205.

<sup>38</sup> EDMINSTON, William F., „Sacrifice and Innocence in *La Religieuse*”, éd. cit., p. 76.

<sup>39</sup> KEMPF, Roger, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964, p. 202.

conclusion en voyant la vérité dépourvue de preuves, l'innocence impuissante contre les accusations. Qu'elle parle, qu'elle se taise, Suzanne est coupable.

À Arpajon, la société des religieuses se tourne contre Suzanne à partir de son procès contre les sœurs de Longchamp. Pourquoi font-elles crédit à leurs accusations? Il faut chercher la réponse dans le mécanisme de la persécution. Nous venons de repérer l'existence des trois premiers stéréotypes de la chasse aux boucs émissaires au couvent de Sainte-Eutrope. L'institution elle-même des maisons religieuses assure l'état de crise – des traits spécifiques de la situation l'approfondissent encore. Suzanne, avec sa différence „hors système” et avec ses crimes analysés plus haut se désigne à la persécution. En conséquence, les inculpations des religieuses de Longchamp trouvent un milieu favorable à Arpajon. La situation devient caractéristique : la victime peut faire n'importe quoi, elle reste culpabilisée. Dans cette phase pourtant, la foule se garde de faire violence, seule l'atmosphère change autour de Suzanne.

La deuxième phase de son accusation à Arpajon, c'est de la rendre responsable des changements défavorables au couvent. En fait, dans ce cas-là, la cause existe, du moins en surface : c'est à la suite du refus de la part de Suzanne que la supérieure tombe malade et que tout change à la maison. Néanmoins, nous serions très superficiels en acceptant ce point de vue. La remarque d'Edminston mérite attention : „now it is Suzanne who projects the guilt onto the superior.”<sup>40</sup> Il s'agirait donc d'un dédoublement de la culpabilisation : Suzanne charge la supérieure, la communauté charge Suzanne. Il faut tout de même souligner les différences entre les deux. D'une part, la faute de Suzanne dont elle est chargée se présente comme une faute inconsciente : elle ne comprend pas ce que la communauté exige. Lorsqu'elle le comprend, elle ne le fait pas parce que les exigences de la société sont incompatibles avec celles de sa foi, de sa conscience, de la religion. Ce sont les exigences de l'état de crise qu'elle rejette. Il semble en même temps intéressant que l'autorité morale – l'Église catholique – qui a suscité la crise par l'institution des couvents s'oppose aux intérêts de la crise dans ce cas-là. D'autre part, le refus de l'approche de la supérieure ne peut pas être considéré comme une culpabilisation proprement dite : c'est la conscience de la supérieure qui se rend coupable.

Suzanne se trouve donc à nouveau chargée d'une faute inconsciente qui entraînera une violence réelle contre elle après la mort de la supérieure : „Nous eûmes une autre supérieure âgée et pleine d'humeur et de superstition. On m'accuse d'avoir ensorcelé sa devancière, elle le croit, et mes chagrins se renouvellent.”<sup>41</sup> On aboutit ainsi à des charges invraisemblables – l'accomplissement du processus persécuteur.

L'analyse ci-dessus tentait à prouver la possibilité de relier le roman de Diderot à l'histoire du motif du bouc émissaire. Les situations diverses dans lesquelles se trouve

---

<sup>40</sup> EDMINSTON, William, F., „Sacrifice and Innocence in *La Religieuse*”, éd. cit., p. 80.

<sup>41</sup> DIDEROT, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Éd. Hermann, 1975-1977, p. 280.

Suzanne représentent les formes d'apparition du même phénomène : le caractère sacrificatoire de l'institution des couvents et l'état de bouc émissaire de Suzanne.

La famille Simonin sacrifie Suzanne pour sa propre paix. Dans cette situation le sort de cette dernière montre une parenté étroite avec le bouc émissaire envoyé à Azazel lors de la Fête de l'Expiation. Elle est chargée de la faute de sa mère et est écartée de la famille en emportant la „partie démoniaque” et le poids du péché qui cesse ainsi d'être une charge pour la mère coupable. Par la suite, elle connaîtra trois couvents et trois supérieures mais aucune d'elles ne réussisse à faire accepter Suzanne son sort, c'est-à-dire le sacrifice exigé par la famille et par la société.

Aliénée, avec sa différence, Suzanne est désignée pour le rôle du bouc émissaire dans les couvents. La nature de sa situation dans la famille, différant de celle dans les couvents, mérite toute notre attention : dans les maisons religieuses, il n'existe pas de faute évidente dont Suzanne – bouc émissaire – devrait délivrer la société. En conséquence, le bouc émissaire des couvents montre une parenté plus proche avec les boucs émissaires de l'histoire – où c'est la haine qui domine – qu'avec ceux des mythes. Il ne s'agit pas de purification rituelle – même si la nature religieuse de l'institution évoquait cette idée – mais d'une attaque violente contre la différence qui va sans doute de pair avec l'apaisement de la communauté. Nous relierons donc le bouc émissaire de la famille plutôt à la tradition mythique, tandis que le bouc émissaire des couvents appartiendrait à la ligne historique.

Nous avons vu également que le style „plastique” de Diderot ne fait que renforcer le caractère sacrificatoire des actes et des lieux dans le roman. *La Religieuse* se rattache donc organiquement d'une part aux écrits esthétiques de l'écrivain, d'autre part à ses ouvrages traitant du thème du sacrifice. Diderot aboutit toujours à la même conclusion :

„ses personnages agissent selon une logique interne qui naît à chaque instant des contradictions de leur être ou de leur révolte contre une société qui contredit leurs exigences profondes du bonheur. Les sociétés primitives offrent à l'individu plus d'occasions d'être heureux qu'une société où règnent la tyrannie des mauvaises lois et l'inégalité.”<sup>42</sup>

*La Religieuse* – à travers le motif du bouc émissaire – met en évidence l'une des idées significatives de Diderot : les bonnes lois sont conformes à l'ordre naturel et expriment la volonté générale de l'espèce.

---

<sup>42</sup> *Histoire littéraire de la France III. de 1715-1789.*, Paris, Éd. Sociales, 1975, p. 515-517.



**Péter BALÁZS**

## **Les Physiocrates et la ville**

Dans ce travail, je voudrais présenter quelques réflexions basées sur les textes physiocratiques concernant la ville et la vie urbaine. J'ai choisi de me concentrer sur la question de la ville dans les textes physiocratiques parce que cette dernière est le lieu caractéristique de la décadence morale et politique dont le récit est paradigmatique dans le discours républicain. On doit envisager ici un problème sémantique important: celui de la *cité*. Dans la tradition républicaine de la pensée politique le mot cité signifie l'unité politique formée par les hommes vertueux (vertueux dans le sens aristotélien du terme) qui se rassemblent pour discuter des affaires publiques. Il est clair que pendant l'Antiquité la scène de cette vie vertueuse a été la polis, la cité-ville. Or, les Physiocrates ne semblent pas accepter la possibilité d'une vie vertueuse menée dans la ville, ni dans l'Antiquité, ni au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils sont par conséquent obligés de dire que le déclin de Sparte et d'Athènes est entamé au moment où les deux cités commencent à s'urbaniser, à prendre les traits caractéristiques de la ville<sup>1</sup>.

„Les siècles de la vertu, de la prospérité publique et privée, qui font seules une solide grandeur, sont toujours les plus proches de cette époque: à mesure qu'on s'en éloigne, vous voyez naître le luxe qui fonde les Villes, qui les agrandit, qui les multiplie, la fausse opulence qui la fait briller d'un éclat imposteur. Quand la simplicité rustique est entièrement perdue; plus de gloire solide pour les États, plus de joie pure pour les citoyens.”<sup>2</sup>

Ils établissent donc une opposition radicale entre ville et cité: la ville moderne n'est que la transformation décadente de la cité vertueuse. Les causes de cette décadence résident dans la complexité croissante de l'économie, des échanges commerciaux, des interdépendances sociales, en un mot, dans la modernité. On sait que les Physiocrates sont partisans de la transformation économique, mais en même temps, ils sont conscients des dangers que la société doit envisager. Chaque fois qu'ils adressent à leurs lecteurs une sorte d'avertissement moral concernant les dangers d'aliénation que comporte la modernisation de la société, les Physiocrates semblent oublier le discours libéral de l'apologie du marché en tant que régulateur unique du social pour entrer dans le cadre conceptuel du républicanisme moralisant.

---

<sup>1</sup> „De l'esprit agricole”, in *Les Éphémérides du Citoyen*, 15 novembre 1765, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 51.

Il faut remarquer que l'utilisation du mot cité dans cette acception n'a de sens que dans le cadre du discours républicain. Ce langage politique n'a été utilisé en France que par Rousseau (étudié par Judith Skhlar et par Monique Vernes<sup>5</sup>) ou par Mably (décrit par Keith Michael Baker<sup>6</sup>). Rapprocher les Physiocrates de ces auteurs pourrait sembler incongru, on connaît la mauvaise opinion de Rousseau sur la „secte”, aussi bien que l'adversité ouverte de Mably. Mais il faut remarquer certains éléments communs dans leurs discours politiques<sup>7</sup> qu'on pourrait expliquer par l'utilisation commune du vocabulaire républicain.

Sur les pages suivantes, je vais examiner trois notions qui sont très importantes dans le développement économique de la modernité. Le commerce, le luxe et le crédit ont pourtant une valeur plus que contradictoire dans le discours républicain ; l'abus dont ils sont susceptibles est la première raison de la décadence morale de la société moderne<sup>6</sup>. Il faut également remarquer que selon les Physiocrates, les problèmes moraux liés à ces trois notions sont indiscutablement des problèmes urbains.

### **Le paradoxe du commerce**

Nous savons très bien qu'une des propositions les plus importantes des Physiocrates a visé la suppression des obstacles freinant le libre développement du commerce: ils demandent le libre commerce des grains, l'abolition des monopoles et l'abandon du mercantilisme colbertien. On découvre ici un paradoxe apparent. Comment concilier le parti pris courageux pour la bonne cause de la liberté du commerce avec les doctrines professant la stérilité absolue de ce domaine ? Pourquoi attacher une telle importance à la liberté d'une branche de l'économie qui finalement ne joue qu'un rôle secondaire dans la vie économique d'une nation ? Pour pouvoir répondre à la question il faut prendre en compte les réalités de l'Ancien Régime, où au moins, l'image que les Physiocrates s'en sont forgée. Pour eux, la situation économique actuelle du royaume de la France peut être caractérisée par une prépondérance imméritée de commerçants riches, de la haute finance, des fermiers, etc. L'influence de ces personnes ne se fonde aucunement sur des positions et sur des richesses acquises grâce à un marché libre, en harmonie avec l'ordre naturel, mais elle s'explique par les privilèges accordés par le roi, par l'esprit „mercantile” des monopoles. Les Physiocrates nous rappellent l'existence (à leurs yeux) honteuse de la Compagnie des Indes, fondée par Law, dont les monopoles ne seront supprimés qu'en 1769. Dans le domaine du commerce intérieur aussi bien que dans celui du commerce extérieur, les monopoles, les privilèges attribuent une importance injuste à une couche mince de la société. C'est grâce à cette sorte de complot que ces

---

<sup>5</sup> SLHLAR, Judith, *Men and Citizens : A Study of Rousseau's Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969b ; VERNES, Monique, *La ville, la fête, la démocratie. Rousseau et les illusions de la communauté*, Paris, 1978.

<sup>6</sup> BAKER, K. M., *Au tribunal de l'opinion*, Paris, Payot, 1993.

<sup>7</sup> Ils s'opposent de manière fondamentale surtout dans la question de la propriété.

<sup>8</sup> Voir par exemple le commentaire de HORKAY HÖRCHER, Ferenc des ouvrages de FERGUSON et de HUTCHESON dans son édition consacrée aux Lumières écossaises. (*A skót felvilágosodás*, Budapest, Osiris, 1995.)

commerçants et hauts-financiers sont arrivés à jouer un rôle tellement important dans la vie économique, c'est ce même esprit de monopole qui a permis le renversement de la hiérarchie naturelle des différentes branches de l'économie car selon l'ordre naturel des choses c'est l'agriculture qui doit avoir la priorité sur les domaines „stériles”. En quoi consiste donc, selon Quesnay, cette hiérarchie naturelle ?

„Que le souverain et la nation ne perdent jamais de vue, que la terre est l'unique source des richesses, et que c'est l'agriculture qui les multiplie. Car l'augmentation des richesses assure celle de la population ; les hommes et les richesses font prospérer l'agriculture, étendent le commerce, animent l'industrie, accroissent et perpétuent les richesses.”<sup>7</sup>

L'agriculture a donc une priorité sur toute autre branche de l'économie. Or, depuis quelque temps l'ordre naturel se trouve altéré. En insistant avec un tel brio sur la nécessité de la libération du commerce, sur la suppression de toute sortes de monopoles, les Physiocrates ne sont pas tellement pour, mais plutôt contre quelque chose, notamment contre cette importance maladive que le commerce a prise depuis la déviation colbertienne. „Heureux si jamais les choses reprenant [...] leur véritable place ; la paisible Agriculture arrache le sceptre au Commerce jaloux.”<sup>8</sup>

Les disciples de Quesnay sont convaincus qu'une fois que le commerce sera privé des ses soutiens artificiels, l'équilibre naturel des différents domaines de l'économie se rétablira, l'agriculture retrouvera sa priorité, si longuement usurpée. Voilà une explication possible du paradoxe apparent concernant la conception physiocratique du commerce. Mais, paraît-il, ce n'est pas tout ce qu'ils ont à nous dire à propos du commerce. Baudeau et Mirabeau, suivant Quesnay, proposent une redéfinition totale de certaines notions économiques.

### **La redéfinition physiocratique du commerce et du crédit**

Après avoir examiné ces efforts „linguistiques”, on verra pourquoi le commerce sera considéré comme „stérile” par la doctrine du Docteur Quesnay. La définition du commerce et sa distinction des expressions généralement utilisées comme ses synonymes est une préoccupation importante des Physiocrates. Voyons par exemple l'abbé Baudeau qui fait la distinction entre *commerce* et *trafic*<sup>9</sup>. Le commerce, c'est un processus très simple qui se joue entre deux parties, qui s'échangent entre eux leur superflu, sans pour autant avoir recours à un tiers. Par conséquence, le commerce, pris dans le sens que les Physiocrates lui attribuent, ne produit pas de profit puisque cet échange, ce troc élémentaire ne peut concerner que deux marchandises de valeur égale. Le véritable sens du commerce réside donc dans le processus qui consiste à se

<sup>7</sup> QUESNAY, François, *Maximes générales du gouvernement économique d'un Royaume Agricole*, in *La Physiocratie*, édition établie par Jean Cartelier, Paris, Flammarion, 1991, p. 238.

<sup>8</sup> MIRABEAU, *Mémoire pour concourir au prix annoncé et proposé par la très louable société d'Agriculture de Berne pour l'année 1759*, Berne, p. 40.

<sup>9</sup> BAUDEAU, *Introduction à la philosophie économique* (1771), in *Daire*, éd. cit., p. 726.

débarrasser de son superflu, tout en recevant en échange ce dont on a besoin. Selon Quesnay

„[le commerce] est l'échange d'une production qui a une valeur vénale contre une autre production d'une valeur égale: échange ou il n'y a par conséquent, considéré en lui-même, rien à prendre ni à gagner pour l'un ni pour l'autre des contractants...". Et un peu plus bas : „[le commerce] n'est qu'une privation de perte, et non un produit réel”<sup>10</sup>.

Le commerce n'est donc pas un objectif en soi, sa véritable utilité est de mettre en contact deux producteurs. Ce contact doit être le plus direct possible ; plus les frais de „la rencontre” augmentent, plus on perd au marché. Cette aspiration à tout ce qui est direct, immédiat, transparent est un des traits caractéristiques les plus importants de la Physiocratie.

Par contre, le trafic est d'une toute autre nature<sup>11</sup>. Il n'est qu'un élément complémentaire du phénomène nécessaire et naturel qu'est le commerce. Le trafic prendra toute son importance lorsque, le commerce proprement dit, le contact direct et immédiat entre deux producteurs, n'est plus possible. Le trafic, c'est aussi un processus d'échange, mais cette fois-ci, il est indirect, il exige plusieurs intermédiaires, les marchandises „trafiquées” passent par plusieurs mains, à des frais de plus en plus élevés en fonction de la longueur du parcours. Comme le principe du trafic est le même que celui du commerce: les échanges ne sont possibles que sur la base de deux valeurs égales, un véritable profit n'est toujours pas concevable et le trafic est aussi stérile que le commerce. De plus, à la mesure de l'augmentation des frais les producteurs perdent de plus en plus au marché, tandis que les „trafiquants” ont intérêt de prolonger le parcours des marchandises. C'est pourquoi l'idée du commerce maritime ne réjouit pas Quesnay. Cette sorte de „trafic” couvre des distances trop grandes à frais trop élevés.<sup>12</sup> Les Physiocrates affirment donc qu'il existe une opposition irréconciliable entre les intérêts des producteurs et les intérêts marchands (idée qui va d'ailleurs à l'encontre de la modernité). Cette opposition présumée influence considérablement leurs idées concernant la participation et la représentation politiques.

Le trafic représente donc l'intérêt des marchands à gagner le plus possible au détriment des producteurs. Baudeau va jusqu'à identifier le trafic avec la prépondérance des monopoles et des privilèges commerciaux :

„Le monopole, qui est le contraire de la liberté, les taxes ou exactions qui sont le contraire de l'immunité ; les obstacles naturels ou factices, qui sont le contraire des facilités, voilà ce qui peut paraître indifférent ou même avantageux à tel ou tel trafiquant ou particulier, mais qui n'est pas moins énormément préjudiciable au commerce proprement

---

<sup>10</sup> QUESNAY, „Du commerce, premier dialogue entre M. H. et M. N.” in *Quesnay et la Physiocratie*, édition établie par Jean Cartelier, Paris, Flammarion, 1991.

<sup>11</sup> Quesnay utilise également le mot „négoce” dans le sens du trafic. Voir „Lettre de M. Alpha à l'auteur des *Ephémérides* sur le langage de la science économique”, in *Quesnay et la Physiocratie*, INED, 1958, p. 935-948.

<sup>12</sup> QUESNAY, „Dialogues sur le commerce”, p. 162.



dit, c'est-à-dire aux producteurs et consommateurs qui en sont l'essence".<sup>13</sup>

Le trafic qui, à l'origine, „descend” du commerce en le complétant finit par acquérir une indépendance totale par rapport à ce premier, voire, dans la pensée physiocratique trafic et commerce s'opposent comme deux pouvoirs ennemis. Mirabeau, quant à lui, nie la possibilité de l'existence des „Nations commerçantes” :

„Il y des Nations qui vendent, voila l'Egypte ; il y en a qui revendent, voila Tyr. Dans ce point de vue, Tyr n'est qu'un accessoire exploitant de l'Égypte. On regardoit Tyr comme la Nation commerçante, et point du tout, c'étoit l'Égypte qui étoit foncièrement commerçante, et Tyr n'étoit que l'agent de son commerce”<sup>14</sup>

Même s'il ne se sert pas ici du mot „trafic”, il est évident qu'il utilise l'expression „commerce” dans le sens que les autres Physiocrates lui ont conféré et qu'il ne se permet pas de considérer l'activité de Tyr comme du commerce. Il n'est d'ailleurs pas difficile de reconnaître dans l'exemple antique une allusion à l'opposition entre la France et les Pays-Bas.

Retournons maintenant du domaine de la théorie à celui du programme: réclamer la liberté du commerce veut dire rétablir la priorité du commerce sur le trafic, rendre aux échanges leur caractère direct, immédiat, transparent. Les Physiocrates semblent chercher, ou plutôt regretter, un état plus transparent, plus direct de la vie économique ou les valeurs ont été plus stables, plus évidentes, plus palpables ; les producteurs ont été plus indépendants l'un de l'autre.

C'est peut-être dans le même but que Mirabeau tente sinon de redéfinir, du moins de „réorienter” une autre expression économique importante qui est celle du crédit. On sait que le crédit, l'établissement d'un stable système bancaire contribue énormément au développement économique de tel ou tel pays. L'exemple le plus frappant est celui de la Banque Anglaise et de la Dette Nationale qui ont permis de financer les grandes guerres de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècles. En Angleterre, ce processus correspond à l'histoire d'un succès<sup>15</sup>. Par contre, en France, la première tentative d'établir de semblables institutions a été celle de Law, dans les premières années de la Régence ; une expérience décevante quant à ses résultats immédiats. Les Physiocrates, aussi bien que leurs contemporains en ont gardé un très mauvais souvenir. Mirabeau dénonce le crédit et son corollaire : le règne de l'argent qu'il considère comme le règne de la fantaisie, de l'opinion<sup>16</sup> auquel il oppose l'évidence de la possession des terres, de l'agriculture. Au début de ce même ouvrage il dit que la poursuite de l'argent, du crédit est la domination du signe sur la chose

<sup>13</sup> BAUDEAU, „Introduction...”, *op. cit.*, p. 629.

<sup>14</sup> MIRABEAU, *La théorie de l'impôt*, Paris, 1761. p. 237. (J'ai suivi l'orthographe de l'édition consultée.)

<sup>15</sup> En dépit de ce succès, il a existé un courant très important ayant insisté sur les dangers et les problèmes de la nouvelle société fondée sur le commerce et le crédit. La base théorique de cette contestation avait été le républicanisme ou humanisme civique. Voir POCOCK, J. G. A., *Le moment Machiavélien et Virtue et Commerce and History*, éd. cit.

<sup>16</sup> Mirabeau, *L'Ami des Hommes*, éd. cit., p. 144.

signifiée<sup>17</sup> ; il met donc à nouveau en avant les effets maléfiques de la fantaisie, de l'opinion. (Cette description doit nous rappeler „le magicien du Nord” des *Lettres Persanes*<sup>18</sup>). Baudeau, quant à lui, tout en reconnaissant la nécessité de ce moyen de circulation des marchandises qu'est l'argent, regrette pourtant la perte de l'immédiateté des revenus et échanges en nature<sup>19</sup>, puisque c'est justement l'établissement de l'argent qui a rendu possible les abus de la richesse.

Mirabeau connaît la nature particulière du crédit: si on l'attaque, il prend immédiatement la fuite. Il ne le regrettera pourtant pas :

„Mais, dira-t-on, vous effrayez les gens à argent et vous ébranlez le crédit. Eh, quel bien vous a-t-il fait, ce crédit fatal ? A-t-il empêché qu'on n'ait été obligé de charger vos peuples au-delà de leurs forces, de les dépouiller, et de les bannir, tandis qu'on a grossi chaque jour vos dettes, et que les nécessités du trésor ont été sans cesse plus urgentes?”<sup>20</sup>

Comment pense-t-il remplacer cette notion de crédit, fondée sur l'opinion individuelle, sur la fantaisie ?<sup>21</sup> „Le vrai crédit vient de la confiance et la confiance en un gouvernement dépend d'une administration prospère pour la Nation.”<sup>22</sup> Il est intéressant de tirer certaines conclusions du vocabulaire utilisé. „L'opinion” et „la fantaisie”, deux expressions à valeur péjorative, se transforment en „confiance” ; mot qui signifie fondamentalement la même chose, mais à une valeur positive. La cause de cette transformation est la „prospérité” de l'administration. On sait déjà que le seul élément qui rend une nation véritablement prospère est la priorité donnée à l'agriculture. Donc, le crédit induit en erreur et est capable de ruiner une société qui accepte son hégémonie (des nations commerçantes), mais il peut être très utile subordonné à la véritable prospérité, au commerce.

## Le luxe

Dans un article de synthèse très intéressant, Pierre Rétat distingue trois courants dans la lutte contre le luxe<sup>23</sup>. Il reconnaît premièrement un thème social ayant inspiré les lois somptuaires, ici, le luxe est considéré comme désordre en opposition à la magnificence nobiliaire. En second lieu, le XVIII<sup>e</sup> siècle connaît un thème moral hérité de l'Antiquité, repris par la tradition chrétienne, ici l'épithète constant du luxe est celui de „corrupteur”<sup>24</sup>. Il y a enfin une contestation du luxe pour ses effets

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>18</sup> LAW, *Lettre...*

<sup>19</sup> BAUDEAU, „Introduction...”, *op. cit.*, p. 684.

<sup>20</sup> MIRABEAU, *La théorie de l'impôt*, éd. cit., p. 292.

<sup>21</sup> Pour le rapport étroit entre le crédit, l'or d'un côté, les opinions et les fantaisies personnelles de l'autre, voir *L'Ami des Hommes*, éd. cit., p. 144. L'importance du danger que comportent ces phénomènes pour l'autonomie humaine est magistralement étudiée dans le chapitre „Le débat augustinien sur la terre, le commerce et le crédit” du *Moment Machiavélien* de POCOCK, éd. cit.

<sup>22</sup> *L'Ami des Hommes*, éd. cit. p. 293.

<sup>23</sup> RÉTAT, Pierre, „Le luxe”, in *Dix-huitième siècle* n° 26. 1994. p. 79-88.

<sup>24</sup> C'est ce thème qui sera si prépondérant dans la réflexion politique anglaise de l'époque, voir POCOCK, *op. cit.*

économiques, notamment le gaspillage. Toujours selon Rétat, la critique physiocratique du luxe n'a jamais concerné que la troisième argumentation, la version économique: „La seule morale étant économique, le luxe n'est pas un mal que parce qu'il est une jouissance anticipée et perturbe les avances productives.” J'accepte volontiers cette classification très perspicace et je pense avec son auteur que les questions économiques jouent un rôle prépondérant dans le débat concernant le luxe. Citons l'abbé Baudeau qui définit le luxe comme „excès des dépenses stériles”<sup>25</sup>. Donc, en exagérant quelque peu ; tout ce qui n'est pas avance foncière est luxe. Pourtant je pense que, même si on ne trouvera pas de traces de la contestation sociale, les considérations éthiques sont omniprésentes dans le discours physiocratique. Mirabeau en parle très souvent sur un ton moralisant : „le luxe est le fils indigne de la prospérité”<sup>26</sup>, dit-il dans *L'Ami des Hommes*. Le luxe est une sorte de prospérité qui s'éloigne de la simplicité de la Nature. Des jugements moraux de même nature se retrouvent aussi bien chez Baudeau: il parle de „la mollesse”, de „la féminisation”, d'un relâchement des mœurs dues au luxe<sup>27</sup>. Il sera très intéressant de voir que dans le discours physiocratique ces défauts moraux émergent toujours attachés à la ville, aux commerçants, aux industriels urbains, aux rentiers débauchés, aux bêtes noires des textes cités jusqu'ici. „Les grandes villes sont les réceptacles les plus ordinaires des hommes dévoués à ces especes de services...[ces services sont: la domesticité, la santé, les amusements - les faux plaisirs]”<sup>28</sup> Mirabeau n'hésite pas non plus à démontrer les rapports directs entre le luxe, la ville et les intérêts industriels et commerciaux :

„Mais en cherchant à les corrompre [nos voisins] par la contagion de notre luxe, il a fallu dès lors, faire des secrets de nos fabrications, s'armer de prohibitions, bientôt réciproques, contre l'imitation étrangère, et enfin intéresser le régime politique, la violence et les armes au maintien d'une industrie [...] La Nation s'affaiblit encore par les prohibitions et les guerres. Toutes les manufactures destinées à la consommation tombèrent, parce qu'elle n'était plus en état de consommer et il fallut que le phantôme public de l'industrie se rejetât vers les manufactures du luxe le plus raffiné et le plus frivole pour inviter les désirs des Étrangers dont on ne pouvait plus fournir les besoins.[...] On excita le goût du Prince pour la magnificence, érigeant ainsi une maigre et pusillanime passion en raison d'État, et l'on fit d'un magasin de colifichet et de variations de modes le principe alimentaire d'une Nation à qui la Nature avait prodigué la rosée du ciel et la graisse de la terre.”<sup>29</sup>

On a ici affaire à l'analyse complète d'une corruption morale, décrite selon les termes du républicanisme classique. La cupidité et les passions humaines ont

<sup>25</sup> BAUDEAU, „Introduction...”, *op. cit.*, p. 736.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>27</sup> Montesquieu a également traité de cette question.

<sup>28</sup> BAUDEAU, „Introduction...”, *op. cit.*, p. 732-733.

<sup>29</sup> MIRABEAU, *La Philosophie Rurale*, éd. cit., p. 303.

quasiment transformé la société française depuis l'époque de Colbert<sup>30</sup>. Le luxe, la magnificence se sont substitués aux anciennes valeurs de la monarchie française. En général, l'historiographie tend à négliger le fait que les Physiocrates se sont très souvent servis d'un langage moralisant que j'ai essayé d'identifier comme celui du républicanisme antiquisant. Ce qui m'intéresse ici, c'est que, comme nous allons voir, ce processus de corruption se déroule presque exclusivement sur la scène de la ville. L'importance de la propriété foncière réside justement dans la sûreté économique et l'intégrité morale qu'elle assure.

### **Les aspects politiques de la conception physiocratique de la ville**

Après avoir rapidement présenté la conception physiocratique de trois notions économiques qui sont de première importance pour pouvoir commenter pertinemment leur conception de la ville, je voudrais maintenant préciser ce que l'on pourrait ajouter aux interprétations qui, à mon sens au moins, réduisent l'antiurbanisme et en général la pensée politique des Physiocrates à être les masques idéologiques des intérêts de classe de la noblesse, propriétaire foncière. Il y a peut-être une partie de vérité dedans, bien que les Physiocrates n'aient à l'époque semblé être les représentants d'une idéologie nobiliaire.

Nous savons que le XVIII<sup>e</sup> siècle est l'époque d'un accroissement subite de la population urbaine, d'une importante émigration rurale. On peut également remarquer une mainmise urbaine sur la campagne qu'à l'époque on a pu aisément considérer comme parasitisme<sup>31</sup>. Ce phénomène d'urbanisation rapide (et l'aspect souvent très repoussant des villes récemment agrandies) a certainement suscité une aversion à un bon nombre d'intellectuels<sup>32</sup>. Étant donné les nouvelles conditions économiques et politiques, cet antiurbanisme se distingue de toutes les apologies précédentes de la vie champêtre ou pastorale. Je tente ici de considérer les Physiocrates comme faisant partie de ce courant antiurbain. Économistes, il est naturel que leur argumentation soit basée prioritairement sur des objections économiques, mais les questions politiques et morales ne seront jamais absentes de leur discours. La ville est caractérisée dans la conception physiocratique par une incapacité politique absolue et par une décadence morale.

---

<sup>30</sup> Pour souligner qu'à part Mirabeau, Quesnay a été sensible, lui aussi, à cette sorte d'argumentation, voilà la citation suivante : „ce luxe dominant ne porte-t-il pas les citoyens à épargner sur la propagation ou à éviter le mariage, pour soutenir les dépenses forcées, n'induit-il pas les femmes à chercher les ressources dans le dérèglement ; n'inspire-t-il pas aux hommes vains toutes les intrigues et tous les expédients irréguliers pour subvenir aux dépenses de la faste ; ne répand-il pas du mépris sur les états médiocres, n'écarte-t-il pas du travail, ne provoque-t-il pas au plaisir, ne corrompt-il pas les mœurs, n'énervé-t-il pas le courage, ne plonge-t-il pas dans la mollesse, ne débilite-t-il pas les forces des coups ?” „Questions intéressantes”, Art. VI, in *Quesnay et la Physiocratie*, INED, 1958. p. 664.

<sup>31</sup> LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Histoire de la France urbaine*, éd. cit.

<sup>32</sup> Voir p. ex. *La ville au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, 1975.

## La ville et la représentation politique

Le „despotisme légal” est un élément relativement bien connu de la théorie physiocratique. Selon Baudeau et Lemercier, cette „autorité tutélaire” doit se fonder sur la copropriété des terres ; c'est-à-dire sur le partage du droit de la propriété entre le monarque et ses sujets.<sup>33</sup> Le monarque aura ainsi un intérêt direct et immédiat (*évident*) à soutenir le développement agricole est considérée comme la base de toute autre chose. De quelle sorte de représentation politique peut-on donc parler à propos des Physiocrates ?

On verra chez Mirabeau ou chez Lemercier qu'ils ne refuseraient certainement pas les assemblées purement consultatives qui, sans avoir le droit de mettre en cause l'évidence du pouvoir monarchique indivisible, pourraient pourtant l'influencer, l'éclairer par leurs conseils. Il est quelque peu étonnant de voir le nombre relativement élevé des textes qui traitent de la composition éventuelle de ces corps dont nous n'avons pas d'ailleurs de description formelle et exacte.

Quel sera le rôle de la ville et des urbains dans la représentation politique du royaume ? Pour pouvoir répondre, il faut examiner la conception physiocratique de la Nation. En effet, il n'y a que les propriétaires fonciers qui en font véritablement partie. La raison la plus apparente de cette appartenance exclusive est le fait qu'eux seuls jouissent d'un véritable revenu, du „produit net”. On peut pourtant repérer une toute autre sorte d'argumentation ; la propriété foncière assure un attachement perpétuel et immédiat du propriétaire à sa patrie. Elle constitue une base économique et morale qui pourrait même être décrit par le terme aristotélicien d'*oikos*, base d'un véritable patriotisme<sup>34</sup>. Celui qui possède une propriété foncière jouit d'une *indépendance* absolue qui le rend capable d'émettre des jugements justes concernant la vie publique d'une nation. Par contre, ceux qui sont engagés dans le commerce sont en dépendance de tout un réseau d'hommes<sup>35</sup>, puisque afin que la propriété confère son indépendance à l'individu, il faut qu'elle ne l'oblige qu'à un nombre minimal de relations contingentes avec d'autres individus ; c'est ce qui fait de la propriété foncière héréditaire la forme idéale de la propriété. La *capacité* de ceux qui sont susceptibles d'émettre des opinions politiques indépendantes constitue en même temps une obligation ; les Physiocrates insistent toujours sur la nécessité de la participation active. Si on prend en considération cet aspect politique de la question, on

---

<sup>33</sup> LE MERCIER DE LA RIVIÈRE, *L'ordre naturel et essentiel des sociétés politiques*, Paris, Geuthner, 1910. p. 447.

<sup>34</sup> Il est intéressant de voir que Beer, qui a consacré son ouvrage cité à la recherche des traces de l'aristotélisme et du thomisme dans le discours physiocratique, n'a pas remarqué ce point.

<sup>35</sup> Les personnes vivant des rentes de la Cour ne sont pas moins dépendantes, elles participent donc aussi à la corruption générale du royaume. Mirabeau s'exprime souvent contre la vénalité des charges : ce refus peut évidemment être interprété comme une protestation nobiliaire contre la montée des roturiers ; mais il est aussi vrai qu'un fonctionnaire qui a acheté son office est susceptible de vouloir en tirer un profit. Il lui manquera donc l'engagement politique qui devrait caractériser toute sorte de magistrature.

comprendra pourquoi l'idée de la représentation de la Nation par les propriétaires fonciers a survécu à la théorie de la productivité exclusive de l'agriculture<sup>36</sup>.

Les facteurs économiques jouent certainement un rôle très important dans l'exclusion de la plupart des urbains des droits politiques. Il n'y a qu'à voir que chacune des quatre couches dont se compose la classe stérile chez Baudeau est urbaine. Elles ne produisent rien, elles ne sont pas imposables : elles ne jouiront point de droits politiques. Cette raison purement économique de l'exclusion des habitants urbains de la participation politique provient d'une conception libérale, actionnaire de la société : ceux qui ne participent pas aux frais, ne doivent pas participer aux droits non plus.

Mais dans d'autres textes, l'exclusion de l'urbain s'explique par des motivations purement politiques: il faut remarquer que l'attachement immédiat à la Nation, qui fait la force politique des propriétaires fonciers, est totalement absent dans la ville. Ses habitants: commerçants, industriels ou ouvriers sont forcément beaucoup moins liés à leur patrie<sup>37</sup>. Je cite Quesnay:

„il y a des comptoirs dont les ports sont sous la domination des commerçants mêmes, et où ces commerçants forment une sorte de république et ils ne connaissent chez eux d'autre nation qu'eux-mêmes.”

Très mobiles, il leur importe très peu si c'est dans un pays ou dans l'autre qu'ils s'enrichissent, ils sont toujours prêts à quitter leur patrie. En un mot, ils sont cosmopolites, ce qui n'est pas un mal en soi, mais comment pourrait-on croire que leurs intérêts seront représentés dans la Nation puisqu'ils n'y appartiennent pas véritablement. Mirabeau écrit:

„Numa, le vénérable Numa [...] Seul, dis-je, il fut apercevoir que les Habitans de la Ville ne sont que les excréments de la Campagne: il donna aux cultivateurs le premier rang, la prépondérance dans les actions publiques, et surtout, leur attribua exclusivement l'honneur de défendre la Patrie et d'étendre sa domination par les conquêtes.”<sup>38</sup>

Il continue en disant que la victoire des Romains sur Carthage n'a été rien d'autre que la victoire de la vertu agraire et patriotique sur le cosmopolitisme commerçant<sup>39</sup>, il parle donc indubitablement d'une supériorité morale et politique. La langue dont il se sert doit être nécessairement celui du républicanisme puisque le discours libéral des droits individuels est incapable d'exprimer cette sorte de distinctions.

Les habitants urbains sont non seulement incapables de participer à la vie des assemblées consultatives de niveau national ou provincial, mais selon les Physiocrates, ils ne devraient pas avoir le droit de se gouverner non plus au niveau

---

<sup>36</sup> Voir ROSANVALLON, „Physiocrates”, in *Dictionnaire Critique de la Révolution Française*, établi par François Furet et Mona Ozouf, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>37</sup> QUESNAY, „Dialogue sur le commerce”, in *Daire*, p. 154.

<sup>38</sup> „La dépravation de l'ordre légal”, in *Ephémérides du Citoyen*, 1767, tome IX. p. 111-112.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 112.

local. Mirabeau énumère ainsi les composants de la ville et l'impossibilité de leur donner un véritable pouvoir: il y a des grands propriétaires qui habitent dans les villes, certes, mais leurs véritables intérêts sont ailleurs ; ensuite, les tribunaux civils: „leur ressort est entièrement étranger à la police”<sup>40</sup> ; des Savans : „Nuls hommes ne sont plus étrangers que ceux-là à toute administration”<sup>41</sup> ; les commerçants, qui font leur propres affaires ; et enfin, les artisans: leur donner des droits politiques, cela entraînerait la jacquerie<sup>42</sup>.

Cette explication est quelque peu boiteuse, on ne devrait en retenir que le fait que selon Mirabeau, dans la ville personne ne possède suffisamment de sagesse politique qui permettrait une participation politique. Il vaudrait donc mieux que les villes soient sous la responsabilité directe du souverain. Si, malgré le bon sens, les villes restent dans la possession d'un auto-gouvernement, les seuls personnes susceptibles d'exercer des droits politiques sont les grands propriétaires fonciers résidant dans la ville, puisqu'il n'y a qu'eux qui représentent la stabilité. Un commerçant aurait intérêt à ruiner sa ville en l'endettant, tirer bénéfice de cet accroissement rapide et factice des richesses, puis s'en aller et recommencer ailleurs.<sup>43</sup>

C'est selon la même logique que Turgot et Dupont de Nemours proposeront de donner des droits politiques aux propriétaires des maisons<sup>44</sup>. Ces derniers, contrairement aux commerçants mobiles, ne peuvent pas quitter la ville si les choses vont mal. Leur intérêt serait que la ville fleurisse, afin que les loyers augmentent. C'est toujours la relation directe, immédiate avec la propriété qui rend un individu indépendant dans ses décisions et ainsi capable de participer à la vie politique. C'est justement cette indépendance (dont, malgré leur fortune éventuelle, les commerçants ne jouissent point) que les Physiocrates pensent devoir honorer en accordant les droits politiques. Ici encore, il serait très difficile de soutenir qu'ils défendent les intérêts de la noblesse ; quel est l'intérêt nobiliaire qui réside dans l'augmentation des loyers urbains ?

Cette indépendance est très certainement absente chez les ouvriers. Ils sont à la merci de leurs employeurs. Mirabeau écrit:

„Le commerçant, le gros fabricant ont à leur service toutes les machines qu'ils font mouvoir et qu'ils entretiennent. Tel d'entre eux en entretient dix mille de celles qu'on appelle ouvriers. Que deviendra la liberté politique en un jour d'élection et si ces machines font une émeute populaire ? une république marchande deviendra

<sup>40</sup> „Restauration de l'ordre légal”, in *Ephémérides du Citoyen*, 1768, tome V. p. 72-73.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>42</sup> Les Physiocrates se permettent même parfois des étymologisations un peu hasardeuses pour dénoncer les habitants urbains : „les artisans et les marchands des villes dont le nom même était un opprobre et reste encore pour tel dans notre langue : villain.”, „De l'esprit agricole”, in *Ephémérides du citoyen*, 15 novembre 1765.

<sup>43</sup> „Réflexions d'un citoyen sur l'administration économique des grandes Villes et particulièrement de la Ville de Lyon”, in *Nouvelles Ephémérides*, 1774, tome IV.

<sup>44</sup> „Mémoire sur les Municipalités” in *Œuvres de Turgot*, éd. cit.

nécessairement et promptement une oligarchie ou quelque chose de pire.<sup>45</sup>

Les commerçants dépendent déjà l'un de l'autre, cette dépendance est encore plus grave chez les ouvriers. Leur donner des droits politiques serait une chimère dangereuse selon Mirabeau, ils sont tellement faciles à manipuler par leurs employeurs. Il est quelque peu inconséquent puisque quelque lignes plus bas il reconnaît que le propriétaire foncier tient ses ouvriers dans la même sorte de dépendance existentielle, mais il ne voit aucun obstacle à leur accorder l'indépendance nécessaire à la participation politique<sup>46</sup>. Mirabeau est convaincu que l'agriculture est une activité tellement bénéfique et humanisante que les intérêts du propriétaire et ceux de ses ouvriers ne se séparent pas. Comme on a pu voir de la citation précédente, le commerçant et l'industriel peuvent aussi aisément influencer leurs propres ouvriers. On retrouve donc un intérêt urbain représenté par les industriels, les commerçants et leurs ouvriers, qui s'oppose à un intérêt agricole.

Pour résumer les idées physiocratiques concernant la représentation politique des villes, on peut dire que les disciples de Quesnay ne pensent pas capable la plupart des citoyens d'émettre une opinion politique raisonnable ; ou bien, en supposant qu'ils défendent raisonnablement leur propre intérêt, celui-ci se trouvera irréconciliable avec les intérêts agricoles. Il y a certainement une contradiction logique entre les deux propositions, mais le résultat de ces réflexions sera évidemment la privation des citoyens (des citoyens non propriétaires de terre) de tout droit politique.

---

<sup>45</sup> MIRABEAU, *Mémoire pour concourir au prix annoncé et proposé par la très louable société d'agriculture de Berne pour l'année 1759*, p. 62-63.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 64.



Olga GRANASZTÓI

### Laclos et le défi de l'écriture

Jacques Derrida écrit dans *De la Grammatologie* : „ni Descartes ni Hegel ne se sont battus avec le problème de l'écriture. Le lieu de ce combat et de cette crise, c'est ce qu'on appelle le XVIII<sup>e</sup> siècle.”<sup>1</sup> C'est sur ce problème se trouvant au centre d'intérêt de plusieurs auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle et notamment de Laclos que nous voudrions nous pencher dans la présente étude. Un sujet étroitement lié à la notion de crise du langage qui préoccupe les écrivains et philosophes de ce siècle les plus attentifs au langage.

En effet, le langage introduit un rapport critique à l'égard de lui-même au XVIII<sup>e</sup> siècle. La critique se déploie d'abord comme une critique des mots, ensuite elle cherche à définir en face du langage existant et déjà écrit le rapport qu'il entretient avec ce qu'il représente. Il se manifeste donc une certaine défiance vis à vis de lui : „La profonde appartenance du langage et du monde se trouve défaite.”<sup>2</sup>

Deux auteurs dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle se sont interrogés sur les problèmes essentiels du langage avec la même sensibilité, et sont parvenus à des résultats convergents concernant certaines questions. Il s'agit de Rousseau et de Laclos dont la parenté spirituelle et artistique ambivalente a déjà fait l'objet de nombreuses études. Cependant, à notre connaissance, c'est justement la comparaison de leur „conception” linguistique (s'il en existe) qui fait défaut. Tous deux se sont rendus compte que le langage, et surtout le langage de l'amour, est devenu un système de faux signes, que sa transparence originelle est pervertie dans l'usage social. Ils ont cherché à comprendre la manière dont un siècle a pensé ses rapports au langage, l'un à travers l'écriture philosophique en premier lieu, l'autre à travers l'écriture romanesque.<sup>3</sup>

Dans son rapport à Rousseau, et cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de questions linguistiques, on peut distinguer, d'après la formule de J-L. Seylaz<sup>4</sup> deux Laclos : le disciple de Rousseau et l'anti-Rousseau par excellence. Tandis que Rousseau croit à la possibilité de retrouver l'état originel du langage, Laclos fait une

<sup>1</sup> DERRIDA, J., *De la Grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p. 47.

<sup>2</sup> FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 58.

<sup>3</sup> Rousseau expose ses idées sur le langage dans plusieurs oeuvres : la plus importante est *l'Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres complètes de Rousseau*, Paris, Pléiade. L'autre est le *Discours sur l'origine de l'inégalité* (composée en 1754) in *Œuvres complètes III*, 1964. Il faut également mentionner la *Lettre à d'Alembert* qui contient des réflexions très intéressantes sur la langue sociale. (*Œuvres complètes*, V. Quant à Laclos, sa „conception” linguistique peut être reconstituée par l'analyse des *Liaisons dangereuses*. Voir GRANASZTÓI, Olga, „Les Liaisons dangereuses et la crise du langage”, in *Revue d'études françaises* 2, 1997.

<sup>4</sup> SEYLAZ, J-L., *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque*, Paris, Minard, 1958 p. 91.

démonstration inquiétante et pessimiste de son éclatement, ne proposant aucune solution. En revanche, la distinction faite par Rousseau entre parole et écriture est unique à son époque puisqu'il est le „seul ou le premier à faire un thème et un système de la réduction de l'écriture”<sup>5</sup> apparaît, et constitue le noyau de la problématique linguistique des *Liaisons dangereuses*.

Apologiste de la parole, Rousseau considère l'apparition de l'écriture comme un coup décisif donné au langage dans sa ruine : elle transforme en profondeur le rapport de l'homme à sa langue. „L'écriture qui semble devoir fixer la langue est précisément ce qui l'altère”.<sup>6</sup> Elle est incapable de rendre l'intensité des sentiments. „L'écriture substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend les sentiments quand on parle et ses idées quand on écrit.”<sup>7</sup> L'écriture est seconde, extérieure, froide. Signifiant du signifiant, elle nous éloigne davantage de notre propre langue. „En écrivant on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune.”<sup>8</sup> „Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole.”<sup>9</sup> Derrière ce privilège de la parole se révèle une théorie nouvelle de l'origine des langues, selon laquelle elles sont nées des passions et non des besoins. Seule la parole peut transmettre quelque chose des mouvements affectifs à travers l'intonation ou le rythme.

Ainsi qu'en témoigne l'*Essai*, l'écriture n'est qu'une représentation de la parole, corps et matière extérieurs à l'esprit. Pourtant le problème de l'écriture n'est pas résolu définitivement dans l'*Essai*. Rousseau est contraint d'y revenir lors de la composition de son autobiographie dans laquelle il met notamment en scène l'opération de l'écriture. Il doit „se justifier” et tente de poser la question en d'autres termes : comment retrouver l'éloquence chaleureuse de la parole, exprimer l'immédiateté et la vivacité de l'émotion dans l'écriture. Il faut insister sur le fait que pour Rousseau il ne s'agit pas d'écrire comme on parle. Il cherche à restituer à l'écriture la dimension sonore, affective de l'oral par une révision des signes. Nous verrons sa démarche en réponse à ce défi après avoir observé l'impact des idées rousseauistes sur *Les Liaisons dangereuses*.

*Les Liaisons dangereuses* par sa forme épistolaire et polyphonique permet l'exposition des problèmes des rapports entre l'être et le langage, mettant en scène grâce aux correspondances, les modes d'écriture des personnages et leur activité linguistique. Les différentes correspondances du roman proposent des réflexions métalinguistiques sur l'échange épistolaire (lui-même), et les difficultés d'écriture; mais dans le cas du couple libertin, des maîtres du langage (Valmont et Merteuil) la correspondance laisse deviner une conception linguistique mise au service de la séduction. La lettre 33<sup>10</sup> est à souligner tout particulièrement parce qu'elle fait la démonstration de l'enjeu du roman : le débat opposant Mme de Merteuil à Valmont

<sup>5</sup> DERRIDA, J., *De la Grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p. 147.

<sup>6</sup> ROUSSEAU, J. J., *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres complètes* V, Paris, Pléiade, p. 388.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> CHODERLOS DE LACLOS, P. A., *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Classiques Garnier, 1961, p.

66. Toutes les citations tirées des *Liaisons* renvoient à cette édition.

s'articule autour de l'opposition oral/écrit, voix/écriture qui renvoie aux idées de Rousseau développées dans *L'Essai*. Les deux libertins sont conscients de la différence entre la communication écrite et orale qui demandent des compétences distinctes dans la séduction également. Mme de Merteuil, préoccupée par le problème de l'écriture est ennemie de la séduction par l'écriture : elle „reprend” le raisonnement de Rousseau pour convaincre Valmont de la supériorité de la parole dans l'imitation de l'authenticité du discours amoureux. Il semble qu'elle fit sienne toute l'argumentation de *L'Essai* mais pour en faire usage à ses propres fins obscures. La différence s'impose dans la formulation de la phrase suivante : „Il n'y a rien de si difficile en amour, que d'écrire ce qu'on ne sent pas”<sup>11</sup> selon Mme de Merteuil. Rousseau aurait formulé cette phrase ainsi : „Il n'y a rien de si difficile en amour, que d'écrire ce qu'on sent”. L'art d'écrire étant une représentation doublement médiée de la pensée, le signifiant du signifiant rendrait-il donc difficile ou même impossible l'expression de la vérité et l'expression du mensonge à la fois.

L'argumentation de Mme de Merteuil enchaîne par l'idée suivante: „Ce n'est pas qu'on se serve des mêmes mots ; mais on ne les arrange pas de même ou plutôt on les arrange et cela suffit”<sup>12</sup>. Rousseau formule la phrase suivante : „Elle (l'écriture) n'en change pas les mots (de la langue) mais le génie”<sup>13</sup>. C'est-à-dire que ce ne sont pas les mots qui changent de caractère à l'écrit, c'est la clarté, l'exactitude de l'écrit qui le rendent si rigide aux yeux de Rousseau, et si redoutable pour Merteuil. „Il n'est pas de même en parlant. (...) le discours moins suivi amène plus aisément cet air de trouble et de désordre qui est la véritable éloquence de l'amour.”<sup>14</sup>

Celui qui parle est „moins gêné pour être clair, il donne plus à la force”<sup>15</sup> écrit Rousseau. La passion dispense le locuteur d'être clair en parlant, le contexte (c'est-à-dire les signes de la métacommunication, le ton, etc.) suffit à certifier le sens des mots. Imiter le langage de la métacommunication est un jeu d'enfant pour celui qui a l'habitude de „travailler son organe”<sup>16</sup>, l'expression de ses yeux ou ses larmes :

„Par hasard, espérez vous *prouver* à cette femme qu'elle doit se rendre? Il me semble que ce ne peut être là qu'une vérité de sentiment, et non de démonstration.(...) Il s'agit d'attendrir et non de raisonner.”<sup>17</sup>

Mme de Merteuil donne de nouveau l'impression d'être de l'ancienne école : on ne peut pas séduire, faire éprouver de l'amour uniquement à l'aide des mots ; l'amour ne peut pas naître de la persuasion, d'une „discussion” interminable sur le sentiment. Elle n'a donc qu'une confiance limitée dans les mots et surtout dans les ressources de l'écriture comme instrument neuf de la séduction. Pourtant, nous allons voir avec quelle adresse et quel talent Valmont observe, puis profite du pouvoir de l'écrit sur les femmes appelées „Beaux-Esprits.”

<sup>11</sup> *Ibid.*, Lettre 33, p. 67.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, p. 388.

<sup>14</sup> LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 33, p. 67.

<sup>15</sup> ROUSSEAU, *Op. cit.*, p. 388.

<sup>16</sup> LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 33, p. 68.

<sup>17</sup> C'est nous qui soulignons. LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 33, p. 67.

Dans la conception de Mme de Merteuil la question ne se joue pas uniquement autour de l'opposition oral/écrit mais aussi autour de l'opposition présence/absence qui découle de la première. „Mais à quoi vous servirait d'attendrir par lettre, puisque vous ne seriez pas là pour en profiter ?” demande-t-elle dans la même lettre<sup>18</sup>. Elle présente un autre inconvénient de l'écrit - noté aussi par Rousseau - qui se trouve dans sa situation d'énonciation : c'est le manque de réponse immédiate. L'écrit „ne suscite pas de la même manière que l'interlocution verbale la réaction instantanée qui, dans la conversation, détermine la parole suivante. Sa destinée est inconnue.”<sup>19</sup> La séduction libertine que Mme de Merteuil pratique avec zèle et dévouement dicte la rapidité et l'immédiateté dans la séduction propre à la parole : „une des choses qui me flatte le plus, est une attaque vive et bien faite, où tout se succède avec ordre quoiqu'avec rapidité.”<sup>20</sup> Il faut vaincre et non combattre et ce n'est possible que par la présence afin de pouvoir profiter du moment. Les lenteurs, la non-immédiateté de l'écrit (de la lettre), l'impossibilité de calculer avec certitude les réactions aux mots coupés de la présence de l'objet aimé font que Mme de Merteuil ne reconnaît pas l'absence étant un facteur avantageux dans la séduction : elle est tout le contraire de la logique libertine „classique”, et pouvons-nous y ajouter, le contraire de la théorie rousseauiste développée dans l'*Essai*.

Le bonheur amoureux est dans la présence, dans l'intensité de la présence.

„L'événement affectif, en envahissant le corps, se signale aussitôt au dehors, et le message expressif n'a pas à être 'articulé' par surcroît. Le bouleversement de l'émotion est et se veut immédiatement expressif. Ce langage est d'une fidélité absolue il dit ce qui est.”<sup>21</sup>

Rousseau exprime la nostalgie d'un langage plus immédiat : il cherchera à développer l'écriture dans le sens de l'immédiateté, à la rendre plus présente. Dans son excellente étude<sup>22</sup> consacrée à la *Nouvelle Héloïse*, Deneys-Tunney considère la *Nouvelle Héloïse* comme le roman de la présence „retrouvée” (dans l'écriture). Elle démontre que paradoxalement, la présence dans ce cas là, n'est pas située du côté du corps présent de l'objet aimé, mais du côté de l'écriture, de la lettre plus exactement, parce qu'elle protège le sujet de sa perte d'identité, du danger d'aliénation à soi que provoque la mise en contact des corps dans la pensée rousseauiste. La *Nouvelle Héloïse* pose donc d'une autre manière la question de l'écriture. A l'opposé se trouve maintenant la possession: sur les traces de l'amour courtois et du culte du renoncement „le 'faire'(l'acte) se vide”<sup>23</sup>, l'écriture permet d'atteindre l'autre, d'en faire une présence ; elle devient acte. C'est uniquement dans ce sens que l'écriture chez Rousseau peut être définie comme la réappropriation de la présence : „le ratage de l'objet débouche sur l'écriture.”<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>19</sup> VAN DEN HEUVEL, P., *Parole, Mot, Silence*, Paris, José Corti, 1985, p. 48.

<sup>20</sup> LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 10, p. 25.

<sup>21</sup> STAROBINSKI, J., *J.-J. Rousseau la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 180.

<sup>22</sup> DENEYS-TUNNEY, A., *Ecritures du corps de Descartes à Laclos*, Paris, P.U.F., 1986, p. 265-282.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 275.

Mme de Merteuil affirme avoir lu *La Nouvelle Héloïse*. Et qu'en est-il de Valmont ? Il l'a sûrement lu mais peu importe. Il connaît si bien les vertus de la présence et de l'absence qu'il sait les doser en parfait apothécaire de la séduction. Lorsqu'on analyse les rapports de Valmont et de la Présidente, la difficulté de trancher entre présence et absence, de définir le rôle de la parole et de l'écriture s'impose. En tant qu'invités du même château, ils se croisent, ils se parlent en société mais aussi en tête à tête bien que fugacement ; puis ils se parlent et se transmettent des lettres, ou se transmettent des lettres sans dire un mot. Les formes de communication s'interpénètrent. Plusieurs motifs s'imposent : les rencontres „en personne” ne peuvent pas aboutir avec une honnête femme qui peut fuir les entrevues trop dangereuses. La Présidente comprend fort rapidement le danger des conversations en tête à tête avec un homme comme Valmont (qui laisse échapper quant à lui les occasions de vaincre „avec rapidité” la Présidente afin de savourer la lente défaite de sa victime) et c'est à ce moment là qu'elle se met à lui écrire. Leur communication continue donc par écrit même s'ils se voient et échangent de temps en temps quelques mots. Valmont „disparaît” obéissant à l'ordre de Mme de Tourvel, et c'est la meilleure occasion „d'entrer en correspondance réglée”<sup>25</sup> avec elle. Le moment de sa réapparition au château, suivant une chorégraphie soignée<sup>26</sup>, n'est pas non plus choisi par hasard: Mme de Tourvel venait d'accorder son amitié<sup>27</sup>, c'est-à-dire une étape difficile vient d'être franchie.

La Présidente de Tourvel tombe dans le piège de l'écriture ou, si l'on veut, tombe dans le piège parce qu'elle écrit. Elle commet la faute majeure de répondre, dans le but d'arrêter la correspondance. Au départ, se sentant à l'abri de la passion, elle croit que la familiarité d'une correspondance est sans danger entre deux personnes de sexes différents. Elle a confiance dans le calme de son cœur et dans la force de sa vertu, c'est la raison pour laquelle elle se laisse toucher par la gloire de transformer un libertin. Valmont le sait évidemment et fait l'observation à Mme de Merteuil dans la lettre 34 - pour défendre la séduction par lettre -, que les femmes Beaux-Esprits se laissent engager (à répondre à une lettre) par amour propre et leur vanité les conduit dans le piège. On ne peut pas entrer en discussion avec une naïveté totale sur l'amour, pour s'en défendre :

„Les femmes sensibles s'abandonnant sans réserve à la fermentation de leurs idées, enfantent par elles ses lettres (...) si dangereuse à écrire, et ne craignent pas de confier ces preuves de leur faiblesse à l'objet qui les causes.”<sup>28</sup>

En effet, d'une part l'écriture devient petit à petit un prétexte pour Mme de Tourvel, s'offrant comme seul lieu d'accès à la parole de l'autre (de Valmont) qui puisse se représenter comme innocent<sup>29</sup>. D'autre part, l'écrit semble protéger la

<sup>25</sup> LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 40, p. 87.

<sup>26</sup> *Ibid.*, Lettre 76, p. 153.

<sup>27</sup> *Ibid.*, Lettre 67, p. 136.

<sup>28</sup> *Ibid.*, Lettre 81 de Mme de Merteuil, p. 174.

<sup>29</sup> Voir la lettre 43 où elle cède à la demande de Valmont sans pouvoir se justifier de sa permission maladroite.

Présidente des dangers d'un rapport non transmis par l'écriture. La lettre réalise au niveau de l'énonciation la présence de l'objet aimé (Valmont), alors qu'au niveau de l'énoncé il s'agit de se mettre hors de cause (bien qu'avec un peu trop de mots)<sup>30</sup>. Ainsi, dans l'écriture on peut à la fois nier et affirmer son désir qui n'est pas le propre de la parole/ présence puisque cela conduirait à l'acte, en se laissant vaincre. On peut reconnaître chez la Présidente la figure de la dénégation et de la rétractation qui trahissent le discours inconscient : „malgré la certitude où je suis de ne point vous aimer, de ne vous aimer jamais, peut-être aurais-je mieux fait de suivre les conseils de mes amis”<sup>31</sup> „et quand vous faites tout ce qu'il faut pour m'obliger à rompre cette correspondance, c'est moi qui m'occupe des moyens de l'entretenir.”<sup>32</sup>

L'écriture de la Présidente est plusieurs fois interrompue par des „gloses énonciatives”<sup>33</sup> (c'est-à-dire „l'énonciation du signe se redouble d'un commentaire d'elle-même”) dont elle se sert pour commenter ses dires. Les gloses énonciatives sont des frontières fragiles où affleure l'absence de maîtrise, elles permettent de saisir l'hétérogénéité constitutive de l'énonciation. Ces gloses énonciatives n'échappent pas à Valmont, et, qui pis est, fondent le caractère de sa stratégie.

Deneys-Tunney parle de „fétichisation de la lettre”<sup>34</sup> dans le cas de Julie qui carresse et baise les lettres de Saint-Preux, tandis que Saint-Preux recopie toutes les lettres de Julie. N'a-t-on pas affaire au même phénomène chez Mme de Tourvel ? Lorsque Valmont acquiert la correspondance de la Présidente, il est lui même étonné de retrouver sa première lettre copiée „d'une écriture altérée et tremblante” par la Présidente, puis les morceaux soigneusement rassemblés d'une autre, et le tout mis en ordre chronologique. Cette fétichisation de la lettre n'est pas sans connotation érotique. La lettre se substitue au corps, toute sa matérialité - le papier, l'encre, etc. - permet la rencontre physique avec son auteur. Valmont découvre avec émoi ce à quoi il aspirait mais dont il ne pouvait pas être certain sans faire violence à l'intimité de la Présidente : que l'écriture est capable de procurer la possession et la jouissance ; ainsi ; la théorie de la séduction par écriture semble trouver sa justification.<sup>35</sup> La dernière lettre de la Présidente avant sa fuite du château s'avère être le point ultime de ce combat voué à l'échec. L'écriture n'a plus de sens en ce sens qu'elle n'est plus ce qui diffère le sentiment. Il ne reste qu'un seul pas à faire à le dire puis le prouver.

Dans la conscience collective, l'écriture suggère l'idéal des vérités définissables, des vérités qui ont une autonomie et une stabilité inhérentes face à l'usage de la parole, qui à son tour est souvent contradictoire et dont l'une des caractéristiques est la fugacité, l'instabilité temporelle. Pour ceux qui croient aux sentiments, l'écriture (des lettres) est précieuse justement parce qu'elle permet d'approfondir le sentiment, de l'exprimer en toute franchise. Selon Malinowski<sup>36</sup>, le langage dans l'écriture

<sup>30</sup> Mme de Merteuil remarque ceci dans la lettre 33 : „Elle use trop de force à la fois ; je prévois qu'elle les épuîsera pour la défense du mot, et qu'il ne lui en restera plus pour celle de la chose”.

<sup>31</sup> LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 26.

<sup>32</sup> *Ibid.*, Lettre 67.

<sup>33</sup> Expression de J. AUTHIER - REVUZ, *Ces mot qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995.

<sup>34</sup> DENEYS-TUNNEY, A, *Op. cit.*, p. 271.

<sup>35</sup> D'ailleurs, Valmont commence la lettre 44 par le compte rendu de sa découverte fait à Mme de Merteuil ainsi : „Partagez ma joie, ma belle amie, je suis aimé (...) j'ai repris toute mon existence”.

<sup>36</sup> Cité in NYÍRY, K-SZÉCSI, G, *Szöveliség és írásbeliség*, Budapest, Aron kiadó, 1998, p. 10.

devient une réflexion condensée/concentrée, le lecteur raisonne, réplique, se souvient, imagine. Nous avons vu que la Marquise de Merteuil, ayant un sens linguistique aigu rejette l'écriture précisément en raison de ces particularités qu'elle reconnaît également. En revanche, Valmont, par son activité langagière et ses réflexions, pénétrant plus profondément dans le mécanisme de ces deux états du langage, communique une idée à travers *Les Liaisons dangereuses* fondamentalement nouvelle par rapport à l'époque, celle de l'autonomie de l'écriture. L'écriture a été jugée dans la tradition occidentale jusqu'aux recherches nouvelles comme substitut de la parole et comme extérieure à l'esprit, par conséquent on n'a jamais compté sur sa possibilité d'influer sur les processus cognitifs et sur la parole même. Or *Les Liaisons dangereuses* mettent en scène l'écriture dans tous ses états, elle est ce qui régent les rapports humains, et décide de leur sort : Laclos confère, par son protagoniste, une fonction beaucoup plus vaste à l'écriture et tourne au profit du séducteur ses ressources jusque là méconnues.

Les qualités qu'on accorde traditionnellement à l'écrit et qui en font sa richesse, comme sa durabilité, son rôle d'outil apte à la relecture, sa portée illimitée, etc. sont consciemment mises en valeur dans la séduction de Mme de Tourvel : l'exemple des lettres de Valmont retrouvées chez la Présidente, en l'existence desquelles Valmont lui-même n'a pas cru, prouve l'importance du caractère non-immédiat de l'écriture. Le temps joue en faveur du libertin, la présence de la lettre incite à sa relecture qui entraîne inévitablement un changement de sens. Nous avons de nouveau affaire à la présence garantie par l'écriture contrairement à la parole qui serait absence de ce point de vue, étant donné que les paroles retenues dans notre mémoire ne peuvent pas atteindre la vivacité des mots lus et relus à l'infini. Chaque lecture „textualise” pour ainsi dire la langue en mettant le mot dans de nouveaux rapports de signification et une nouvelle position d'utilisation.

L'écriture est ensuite de caractère interprétatif au sens de l'impossibilité d'une compréhension spontanée. S'occuper longuement et régulièrement du texte est une nécessité. La Présidente se rend compte de ce piège ainsi qu'en témoignent les phrases suivantes :

„Vos lettres qui devaient être rares, se succèdent avec rapidité. Vous m'entourez de votre idée, plus que vous ne le faisiez de votre personne? Ecartez sous une forme, vous vous reproduisez sous une autre. Les choses qu'on vous demande de ne plus dire, vous les redites seulement d'une autre manière.”<sup>37</sup>

Après un petit calcul, on constate que Valmont écrit dix lettres à la Présidente dans les deux premières parties du roman, avant qu'elle ne quitte définitivement le château. C'est un nombre assez important surtout si on prend en considération que ces lettres ont été écrites en un peu moins d'un mois. Les lettres de Valmont sont le fruit d'un travail méticuleux et véhiculent des propos très concertés<sup>38</sup> qui font leur effet comme un poison lent. Les procédés sont variés : il répète inlassablement les

<sup>37</sup> LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 56, p.115.

<sup>38</sup> Voir la lettre 23.

mots d'amour, de passion, d'émotion et par cette tactique de „l'amour induit”<sup>39</sup> il finit par inspirer la curiosité de l'amour. Mais il ne s'agit pas seulement d'imiter le langage de l'amour, de „déraisonner”<sup>40</sup> le plus possible.

L'écriture des lettres ouvre des champs larges aux manipulations. Mme de Merteuil a raison lorsqu'elle souligne le rôle important que jouent dans la signification des mots la situation et les gestes qui accompagnent l'acte de parole ; la communication serait plus facile à manipuler si l'on pouvait choisir parmi les moyens ou les allier à son gré<sup>41</sup>. Elle se méfie de l'écriture parce que celle-ci détermine par sa nature même le sens des mots. Ainsi, les mots écrits auraient une signification immobile plus que dans la parole. Or Valmont est celui qui tourne à son profit, s'il faut, l'absence du contexte extralinguistique (voir toute la lettre 48, chef d'œuvre du jeu polysémique), sans oublier qu'il est conscient du fait que chez la Présidente l'éloquence de la lettre n'est pas forcément l'indice du mensonge ; au contraire, elle aussi véhicule les sentiments vrais, elle est de celles qui aiment à raisonner. Il existe un art d'écrire qui doit tenir de la bienséance, un cérémonial qui prouve justement à la Présidente que Valmont, par le choix de ses termes fait parti des honnêtes gens. L'attaque de Valmont est adaptée au code et au système de valeur de Mme de Tourvel, qui tient pour authentique la bienséance de ses discours.

La séduction est devenue savante et polie, le séducteur est l'héritier des amants du siècle passé. Mais selon le code de la bienséance une lettre exige implicitement une réponse. L'écriture fait appel à l'écriture qui conduit nécessairement - comme il en était déjà question - à la chute, selon la logique libertine : „du moment que ma Belle aura consenti à m'écrire, je n'aurais plus rien à craindre de son mari, puisqu'elle se trouverait dans la nécessité de le tromper.”<sup>42</sup> La Présidente essaie de rompre la correspondance avec Valmont. Elle annonce dans la lettre 56 qu'elle n'écrira plus, mais Valmont sait comment lui faire manquer à sa parole. Il mobilise l'attention de la Présidente par des formules interrogatives plutôt rhétoriques, mais qui fournissent des prétextes à une réponse quand elle se montre trop déterminée. Valmont exploite par là la fonction appelée conative du langage afin d'obtenir une réaction : „assurez-moi de votre indulgence (...) me la refuserez vous ?”<sup>43</sup> „je vous crie, écoutez mes prières, et voyez mes larmes ; ah ! Madame, me refuserez vous ?”<sup>44</sup>

Laclos, en mettant au centre de son roman la représentation d'une communication, traduit d'une part la prise de conscience de l'époque confrontée aux problèmes d'expression dont les raisons sont philosophiques et linguistiques mais aussi sociales ; d'autre part, il s'interroge sur les conséquences de la contrainte esthétique de l'exigence de la vraisemblance sans laquelle ce roman, unique en son genre, n'aurait pas pu expérimenter le fait d'avoir à la fois pour objet, matière et instrument l'écriture. Laclos intègre au fil du roman (dans la lettre 33) le débat sur

---

<sup>39</sup> Notion de P.VILLANI „Le miroir : la séduction vertigineuse” in *Analyses et réflexions sur Laclos*, Paris, Ellipses, 1991, p. 61

<sup>40</sup> Mot employé par Valmont dans la lettre 70.

<sup>41</sup> Voir ci-dessus p. 3.

<sup>42</sup> LACLOS, *Op. cit.*, Lettre 40, p. 82.

<sup>43</sup> *Ibid.*, Lettre 24, p. 53.

<sup>44</sup> *Ibid.*, Lettre 58, p. 119.



cette convention littéraire et réussit par la seule remarque de Mme de Merteuil à exposer toute la portée de la question. Mme de Merteuil termine son attaque contre l'invraisemblance de la séduction par l'écriture avec la mise en cause des romans épistolaires dont les auteurs sont incapables d'assurer aux lettres le prestige de l'authenticité. Elle fait une seule exception, celle de *La Nouvelle Héloïse* qu'elle soupçonne d'être un recueil authentique tant il est réussi. *La Nouvelle Héloïse* étant un roman, c'est non seulement l'argumentation de la Marquise qui est renversée et ridiculisée dans son apparente naïveté par Laclos, mais il donne également un coup à Rousseau qui traite des mêmes questions dans la seconde préface de *La Nouvelle Héloïse*, parvenant ainsi à la même conclusion que Mme de Merteuil. Il dévalorise ainsi le problème de la vraisemblance, devenu lieu commun et critère de plus en plus contesté. Il faut souligner cependant qu'en laissant Mme de Merteuil se mêler des questions esthétiques, Laclos s'offre la possibilité de démontrer sur le plan fictif l'authenticité de son roman par la réussite de la séduction par l'écriture de Valmont : c'est la séduction de Valmont qui assure, pour ainsi dire, l'existence du roman parce que l'écriture est tout aussi apte à être manipulée que la parole ou sur le plan de l'écriture romanesque „elle est capable d'accéder à la force du réel.”<sup>45</sup> L'écriture est ainsi le moteur de tout le roman.

*Les Liaisons dangereuses* vues sous cet angle sont subordonnées au jeu, au plaisir d'écrire : Laclos qui pousse à l'excès dans son roman le souci de vraisemblance pour prouver que l'art arrive à faire aussi vrai que la vie, en établissant des circonstances qui conduisent tous les personnages du roman à écrire, souvent même au prix d'un artifice, nous séduit avant tout par l'effet de miroir de son entreprise ludique dont l'objet et le fruit est l'écriture. Ceci faisant, il arrive à mettre en scène les ressources de ce mode de communication jamais exploitées d'une manière aussi conséquente dans une œuvre de fiction.

---

<sup>45</sup> TODOROV, T., *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 43.



Miklós BÁRDOS

## Quelques aspects du portrait chez le prince de Ligne et Sainte-Beuve

Le prince de Ligne et Sainte-Beuve ont, à première vue, peu de traits comparables. Les deux œuvres s'inscrivent dans deux contextes très différents, représentant non seulement deux siècles, mais deux types d'auteurs fort dissemblables. Tous deux obsédés de l'écriture et ayant produit une masse imposante d'écrits, ils ont pourtant une passion en commun : le „portrait à la plume”, une passion qui marquera non seulement leurs attitudes concernant l'écriture, mais influencera la réflexion de leurs contemporains sur la littérature<sup>1</sup>. Exploitant l'art de la portraiture, ils revendiquaient le titre d'arbitres des personnages éminents de leur temps ou des époques précédentes ; position qui permet à l'auteur à la fois une autorité incontestable et l'effacement du chroniqueur, du „peintre” derrière ses modèles. Ce bref essai tentera d'esquisser quelques traits fondamentaux des portraits de Ligne et de Sainte-Beuve en vue d'illustrer certains aspects de l'opposition des deux conceptions de l'écriture et des problèmes soulevés par le portrait dans la lecture postérieure.

Le portrait occupe une place privilégiée dans ces deux œuvres volumineuses. Dans le cas de Sainte-Beuve, les „portraits littéraires” seront la cible principale de la critique proustienne développée dans *Contre Sainte-Beuve* et portant sur la fameuse „méthode”, ce principe d'organisation fondamental des textes critiques beuviens<sup>2</sup>, qui semble largement occulter l'intérêt de son écriture aux yeux des lecteurs du vingtième siècle. Quant au prince de Ligne, qui est toujours resté en fin de compte un cas marginal dans la littérature française (excepté la courte période de succès auprès du public du romantisme naissant, suscité par le choix de Mme de Staël)<sup>3</sup>, son œuvre

---

<sup>1</sup> Selon Madame de Staël, le prince de Ligne était „le seul qui, dans le genre français, soit devenu modèle, au lieu d'être imitateur”. Elle présente ainsi le premier recueil de Ligne, les *Lettres et pensées de maréchal prince de Ligne* (Paschoud, Paris-Genève, 1809) qu'elle a publié et qui contenait un choix de lettres, de pensées détachées et de portraits. Le recueil a connu un succès considérable, mais peu durable. Quant à Sainte-Beuve, ses *Portraits littéraires* ont déclenché toute une mode des recueils de portraits, un phénomène qui a duré jusqu'à la fin du siècle. Voir DUFOUR, Hélène, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997.

<sup>2</sup> Cet essai ne tient compte que de l'œuvre critique de Sainte-Beuve, notamment des *Portraits littéraires*, des *Portraits de femmes*, des *Causeries de lundi*, des *Nouveaux lundis*, et du *Cahier vert*.

<sup>3</sup> Il faut noter l'excessive rareté des 34 volumes des *Mélanges littéraires, militaires et sentimentales*, dont la publication à Dresde s'est étalée sur 17 ans (de 1795 à 1811). Un CD-ROM et une édition critique des *Œuvres* est en cours de préparation chez Champion à Paris, sous la direction du professeur J. Vercruysse. Sur l'édition en cours et sur les problèmes des posthumes voir VERCRUYSSSE, Jerom, *Les „Posthumes” du prince de Ligne*, *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, XII, Bruxelles, Hayez, 1998, p. 7-93. A propos de Ligne, Paul Morand remarque que „si une sélection (...) est justifiée, c'est bien ici ; Ligne a trop écrit, avec la terrible

soulève une complexité de problèmes bien plus large que ce qui apparaît à travers les portraits, mais ceux-ci peuvent bien modeler le fonctionnement de son écriture<sup>4</sup>.

Si on tente de brosser le „portrait” de ces deux grands portraitistes, ainsi que nous le suggèrent les biographies, ils nous apparaîtront comme deux stratégies de vivre diamétralement opposées, qui définissent en même temps leurs positions en tant qu’auteurs. Pour ce qui concerne la „légende” du prince de Ligne, Sainte-Beuve lui-même donnera le ton dans les *Causeries du lundi*, en célébrant „un des plus sensés parmi les arbitres des élégances et un des plus réellement aimables parmi les heureux de la terre”.<sup>5</sup> Ligne apparaît en vrai „homme de plaisir”, artiste de la légèreté et de l’aisance (voire même négligence), image forgée par la première génération du romantisme (de Goethe à Mme de Staël) et renforcée par le texte beuvien, pour être reprise plus tard par Valéry et Morand. Cette image est suggérée par Ligne lui-même. Pour ne citer qu’un des innombrables passages qui donnent le ton des écrits ligniens :

„Je donne une nourriture légère à mon esprit, point trop forte, parce que l’esprit est susceptible d’indigestion tout comme l’estomac. De la philosophie et de la littérature, des vers, voilà tout ce qu’il me faut. Je suis trop vieux pour m’instruire, je ne le suis pas assez pour instruire les autres ; d’ailleurs je ne suis pas payé pour cela. C’est tout ce qui paraît le plus frivole, qui est souvent le plus essentiel. J’écoute, parce que je sais que cela fait plaisir. Je ne veux jamais me faire écouter, parce que je sais que cela humilie.”<sup>6</sup>

Le prince n’aime pas instruire, ne veut pas s’imposer, se faire écouter. Toujours prêt à se moquer de lui-même, il se donne un air d’insouciance complète en tant qu’auteur. „Je n’ai jamais fait de brouillon ni de copie de ma vie”, écrit-il dans une missive imprimée dans le *Nouveau recueil de lettres*, soulignant à plusieurs reprises que le sort de ses écrits ne lui importe pas.<sup>7</sup> L’écriture est un plaisir, se faisant dans le lit dans les heures paisibles de la fin de matinée, et l’auteur n’entendra „les reproches de (ses) lecteurs, (...) puisque (il) n’y ser(a) plus”<sup>8</sup>. Destinant son œuvre essentiellement à la postérité, Ligne a parsemé ses lettres et mémoires de nombreux testaments ayant un ton souvent moqueur, et prenant la forme de préfaces et de commentaires aux „posthumes”. Dans la préface du même *Nouveau recueil*, il va jusqu’à s’exclamer : „Editeurs, imprimeurs, faites de moi tout ce que vous voulez.”<sup>9</sup> Aucun souci des conséquences de la publication ou, plutôt, on pourrait dire : un souci

---

fécondité des gens du monde, cédant à son joli talent d’amateur.” Voir MORAND, Paul, *Le prince de Ligne*, in *Mon plaisir en littérature*, Paris, Gallimard, 1967, p. 75.

<sup>4</sup> Sur les problèmes de la lecture des œuvres de Ligne, voir aussi mon l’article „Le testament littéraire d’un prince hortomane”, in *Acta Romanica XVII*, Szeged, JATE, 1997.

<sup>5</sup> SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Le prince de Ligne*, in *Causeries de lundi*, Paris, Garnier, s.d., t. VIII, p. 272.

<sup>6</sup> LIGNE, Charles-Joseph, *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux*, Dresde, Walther, 1795-1811, t. X, p. 166.

<sup>7</sup> LIGNE, Charles-Joseph, „Au vicomte de Vargemont”, in *Nouveau recueil de lettres*, Paris, Champion, 1928, p. 126.

<sup>8</sup> LIGNE, Charles-Joseph, *Une de mes préfaces pour mes „Posthumes”*, in *Mémoires, lettres et pensées*, Paris, Bourin, 1989.

<sup>9</sup> LIGNE, Charles-Joseph, „Lettres aux lecteurs s’il en trouve”, in *Nouveau recueil de lettres*, Paris, Champion, p. 6.

constant de repousser toute image de l'auteur pour qui l'écriture comporte des enjeux capitaux.<sup>10</sup>

L'auteur des *Portraits littéraires* et des *Lundis* est tout au contraire un vrai auteur-personnage marqué par toutes les frustrations du „métier” d'homme de lettres qui souffre à la fois à cause de nombreuses et incessantes contraintes, de maux physiques et du sentiment d'impossibilité de libérer ses forces créatrices, frappé par une éternelle insatisfaction. Une figure beaucoup moins séduisante, souvent même méprisée, si l'on songe aux échos du conflit qui l'opposait à Hugo et à l'essai de Proust dénonçant non seulement sa méthode de travail, mais en même temps les aspects négatifs du personnage<sup>11</sup>. Sainte-Beuve, le critique érudit, en proie à l'obsession du travail, „sans cesse malade ou près de l'être”, vivant un „empêchement en toutes choses”, ayant une „nature morale en état de défaite permanente”<sup>12</sup>, et cherchant en vain à saisir la nature du génie (génie tant envié de celui qui est plus ou moins considéré comme un „romancier manqué”) en y appliquant tout l'arsenal de sa méthode „scientifique”, est le contre-type par excellence du „divin prince” (Valéry), de „l'homme le plus joyeux de son siècle” (Goethe), dont les idées reflètent toujours „le naturel et la vérité” (Mme de Staël). Ce contraste est souligné par le portrait de Ligne dans les *Lundis* où Sainte-Beuve fait preuve d'une sorte de nostalgie pour cette vie fascinante, allant lui-même à l'encontre de la légende.

Les conceptions que les deux auteurs se forment du portrait se révèlent aussi divergentes et opposées que leurs images suggérées ci-dessus. Mais, considérées simplement comme deux stratégies de la représentation verbale du personnage, elles apparaissent comme deux étapes intéressantes de l'histoire du portrait. Sans tenter de suivre l'évolution de ce phénomène trop largement présent dans l'histoire de la littérature française, il faut toutefois souligner que dans le sens où le portrait apparaît dans les différentes théories<sup>13</sup>, c'est plus un élément descriptif en métamorphose constante que ce qu'on pourrait appeler un genre littéraire. Son statut change de période en période et même d'auteur à auteur. Dans un sens plus restreint, désignant une forme plus ou moins autonome (et essentiellement non-fictionnelle, s'agissant de la représentation de personnages existants) on peut le concevoir comme une „forme brève”, une forme fixe de la prose.

Mais on peut aller jusqu'à prétendre que nous avons simplement affaire à une catégorie vague abritant des manifestations textuelles fort hétérogènes. Si on tente de repérer les points de cristallisation du portrait dans la littérature française des derniers siècles, nous trouverons un phénomène tout au moins protéiforme, qui ne

---

<sup>10</sup> Cette image suggérée par Ligne ne correspond pas à sa pratique d'écriture qui comporte de nombreuses retouches, bien des brouillons et copies. Voir COUVREUR, Manuel, *Les Contes immoraux. De la biographie au roman*, Nouvelles Annales Prince de Ligne, Bruxelles, Hayez, t. XI, p. 29-55.

<sup>11</sup> Pour illustrer ce phénomène voir l'article „Sainte-Beuve et Baudelaire” du *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 243-263.

<sup>12</sup> J'ai repris les expressions de l'introduction de Gérard Antoine aux *Portraits littéraires* (Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 8-18.)

<sup>13</sup> Pour ne citer que trois ouvrages outre ceux déjà cités ci-dessus, voir aussi *Le portrait littéraire*, sous la dir. de KUPISZ, K., PEROUSE, G.-A., DEBREUILLE, J.-Y., Lyon, PUL, 1988 ; PLANTIE, Jacqueline, *La mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)*, Paris, Champion, 1994 ; VAN DER CRUYSSSE, Dirk, *Le portrait dans les „Mémoires” du duc de Saint-Simon*, Paris, Nizet, 1971.

semble pas avoir tendance à se fixer, et qui revêt parfois des formes plus figées (comme le „portrait littéraire” au dix-neuvième, le „portrait galant” au dix-septième siècle et le „portrait historique” saint-simonien), pour se diluer bientôt dans les autres formes littéraires (des mémoires aux romans et des genres historiques aux genres journalistiques), et dont le centre de gravité est en continuel déplacement.

Le rôle du portrait semble moins défini dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle que dans les périodes précédentes et suivantes. Le dix-huitième, comme le remarquent plusieurs auteurs de l'époque et comme le découvriront plus tard Sainte-Beuve et les recherches récentes aussi, reste toujours „le siècle des portraits” pour certains<sup>14</sup>, tandis que dans l'optique des grands auteurs des Lumières les formes héritées de la portraiture se marginalisent. Cela ne signifiera pas, bien entendu, que le portrait en tant que tel ne restera pas présent dans l'œuvre des grands romanciers et théoriciens des Lumières, se prêtant même souvent à des réflexions profondes à son sujet<sup>15</sup>, mais l'art précieux du portrait se verra dégrader au niveau de l'amusement de société et du dilettantisme des milieux aristocratiques. L'œuvre du prince de Ligne s'inscrira dans ce contexte rococo, où le travail de l'écriture ne comporte pas le même enjeu que pour les philosophes et n'est pas accompagné d'un discours théorique spécifique. L'héritage du grand siècle continue à fasciner ces milieux aristocratiques et le prince de Ligne n'est pas le seul à broser des portraits galants et historiques, déguisés ou dévoilés sur ces contemporains<sup>16</sup>. Selon les règles du modèle qu'il suit, l'écriture n'a rien d'un métier chez lui, il manie très librement les formes héritées, confondant souvent des genres voisins : les portraits de Ligne ne se distinguent pas toujours du caractère, flirtent avec le genre épistolier et restent souvent dans une forme fragmentaire<sup>17</sup>.

L'absence et la présence du discours théorique global seront une différence fondamentale entre deux auteurs comme Ligne et Sainte-Beuve. Ligne n'exprime aucune prétention à renouveler le genre dans lequel il travaille. Son écriture confronte le lecteur aux problèmes soulevés par le discours discontinu<sup>18</sup>, d'autant plus, que les *Ecarts* et maints autres endroits montrent que Ligne se déclare fervent lecteur et disciple de Montaigne et des moralistes<sup>19</sup>. Les formes héritées des moralistes se rangent dans des catégories vagues se recouvrant partiellement, et permettant des passages fréquents d'un type de texte à l'autre. Ligne se plaît dans le

<sup>14</sup> Voir DUFOUR, H., *Portraits, en phrases*, Paris, PUF, 1997, p. 6.

<sup>15</sup> On peut citer à titre d'exemple les articles du recueil *Les portraits littéraires* : FAVRE, J., *Anti-portraits chez Diderot et Furetière*, p. 141-147 ; LABROSSE, C., *La figure de Julie dans la Nouvelle Héloïse*, p. 153-159 ; ou la monographie récemment parue de GEFFRIAUD ROSSO, J., *Diderot et le portrait*, Pise, Libreria Goliardica, 1998.

<sup>16</sup> Pour ne citer que deux personnages proches de Ligne, voir SENAC DE MEILHAN, Gabriel, *Portraits et caractères des personnages distingués au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Dentu, 1813 et SEGUR, Louis-Philippe, comte de, *Mémoires, souvenirs et anecdotes*, Paris, Didot, 1859 et *Galerie morale et politique*, Bruxelles, Lacrosse, 1823.

<sup>17</sup> ACKE, Daniel, *Le prince de Ligne et la stratégie du portrait*, in *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, Bruxelles, Hayez, t. VII, 1992, p. 95-118.

<sup>18</sup> Pour la problématique du discontinu, voir surtout *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu* (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), études réunies par J. Lafond, Paris, Vrin, 1984. Lafond insiste sur les difficultés de la critique à admettre le discontinu. *Op. cit.*, p. 115.

<sup>19</sup> ACKE, *Le prince de Ligne et la stratégie du portrait*, éd. cit., p. 77-161.

discontinu, aime juger „sans projets et sans buts, sans vouloir (...) imposer le despotisme d'un système”<sup>20</sup>, comme le dépeint Mme de Staël. Les formes, chez Ligne, ne se soumettent à aucun impératif de volume, grâce à la liberté assurée par le cadre des „mélanges” et des fragments. Un „portrait” n'a ni une longueur définie, ni une structure propre dans ce système<sup>21</sup>, ni même une marque distinctive spécifique. Il ne dispose pas d'un statut plus ou moins fixe, mais reste un principe d'organisation de beaucoup de „morceaux” du corpus. Grâce à cette autonomie, on peut, à la limite, le considérer comme unité microcosmique de cette œuvre, en en modelant la structure inexistante (ou au moins fort asymétrique) : les formes empruntées par Ligne ne se rangent dans aucune hiérarchie à l'intérieur du grand corpus (tout comme le portrait n'a ni aucune hiérarchie définie ni aucune place fixe) et les différents ouvrages (les „mélanges”, „fantaisies”, „fragments”, „mémoires”, „conversations”, etc.) s'insèrent tous mal dans les catégories des genres littéraires. Les formes brèves ou moins brèves peuvent toujours être impliquées dans de plus grandes unités textuelles, elles-mêmes souvent décousues et inégales. La structure des *Mélanges* ou des *Fragments de l'histoire de ma vie*<sup>22</sup> peut être cernée comme un amas de pièces très hétérogènes, organisé autour du seul personnage de l'auteur, suivant les „chemins zigzaguant de sa mémoire” (Chantal Thomas). De la sorte, le portrait peut être perçu non seulement comme un des éléments de l'œuvre, mais comme une métaphore la désignant dans sa totalité ; c'est ainsi que Sainte-Beuve considère aussi les *Mémoires* de Ligne comme un (auto)portrait perdu : „Quand les *Mémoires* paraîtront un jour au complet (...) on aura alors le portrait en pied et dans toute sa fraîcheur”<sup>23</sup>.

Pourtant, il faudra nuancer cette image globale. S'il est vrai en général que le portrait reste un élément mobile dans l'œuvre, il faut néanmoins tenir compte de quelques endroits où il se constitue de manière moins accidentelle et qui témoignent d'une conception spécifique centrée sur les portraits. Les *Mélanges* contiennent des séries de portraits désignés comme tels<sup>24</sup>, et toute une „galerie de portraits” vient d'être découverte parmi les inédits, pourvue d'une liste de clés rédigée par la princesse de Clary, fille et secrétaire du prince<sup>25</sup>. Ces portraits autonomes, dont une analyse approfondie reste à faire, échappent en partie à l'impératif du discontinu. Publiés dans le cadre des *Mélanges* et alternant avec d'autres textes hétérogènes (pensées, poèmes de circonstance), ou formant un groupe de textes à part parmi les posthumes, leur nombre et leur construction méritera plus d'attention dans l'avenir. La définition même du portrait imposera une distinction essentielle entre le corpus des portraits proprement dits et les textes (fragments, extraits) relevant de la description d'un personnage, et considérés par conséquent comme des portraits ou

<sup>20</sup> STAËL, G. de, *Lettres et pensées du maréchal prince de Ligne, Préface*, Paris-Genève, Paschoud, 1809, p. 70.

<sup>21</sup> ACKE, *Le prince de Ligne et la stratégie du portrait*, éd. cit., p. 103-106.

<sup>22</sup> LIGNE, Charles-Joseph, *Fragments de l'histoire de ma vie*, in *Mémoires, lettres et pensées*, Paris, Bourin, 1989.

<sup>23</sup> SAINT-BEUVE, Ch.-A., *Causeries de lundi*, éd. cit., p. 234.

<sup>24</sup> LIGNE, *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux*, éd. cit., t. XX et XXV contiennent par exemple de nombreux portraits éparpillés, dont la plupart sont des „portraits déguisés”.

<sup>25</sup> Les portraits inédits ont été découverts et partiellement publiés par Jerom VERCRUYSE in *Amable*, Paris, Desjonquères, 1996, p. 77-105.

fragments de portraits. Dans cette deuxième catégorie on pourra mettre tous les portraits „latents”, dont les traits sont éparpillés dans les mémoires ou qui s'insèrent dans les unités les plus diverses ; les variantes, les esquisses de portraits etc. qui parsèment tous les textes de Ligne. Un portrait, dans une définition plus large, peut être quelques lignes d'une lettre, d'un roman ou d'un poème, un simple fragment, mais peut également s'élargir, et contenir une grande variété d'éléments descriptifs et narratifs. Les mêmes éléments peuvent être contenant et contenus aussi : inversement, un portrait peut inclure une lettre, une anecdote, etc<sup>26</sup>. Dans ce cas, tous les éléments du portrait sont permutable et les différentes formes brèves se voient réciproquement inféodées à la hiérarchie du texte.

Ce sont les procédés d'écriture cités qui ont valu au prince de Ligne le titre „d'écrivain libre” (Franz Hellens)<sup>27</sup>, dont l'œuvre peut être perçue comme une végétation à l'apparence sauvage (qui est d'ailleurs chaque jour susceptible de faire pousser de nouvelles feuilles, grâce aux découvertes régulières de nouveaux textes et variantes). Le statut de l'œuvre de Ligne est ainsi difficile à définir : sa stratégie consiste à échapper aux impératifs du texte figé, du titre d'auteur. Les portraits, représentant des personnages vivants, s'inscrivent dans un contexte de témoignages et de contraintes qui définissent son terrain de jeu (d'où les motifs de la publication posthume de certains morceaux), mais dont les règles restent souvent mal cernables pour le lecteur d'aujourd'hui. Pourtant, cette vision de l'œuvre lignienne sera sans doute à réviser en vue de trouver une nouvelle stratégie de lecture qui pourra tenir compte d'une image plus complète du corpus.

Le cas de Sainte-Beuve se présente tout autrement. Le „portrait littéraire” est un vrai genre autonome dans l'œuvre beuvienne, et cela d'autant plus que Sainte-Beuve en réclame la paternité et s'efforce constamment de définir les règles qui le régissent. Le discours autoréflexif, qui cherche à mettre à jour ses propres motifs, réapparaîtra régulièrement dans les textes des *Lundis* et surtout des *Portraits*, visant à définir à la fois le rapport de l'auteur à ses textes et les règles qu'il se fixe dans leur exécution. Sainte-Beuve construit son corpus à partir d'une conception de la littérature qui l'oppose diamétralement au prince de Ligne. Travaillant par une nécessité externe et interne tout autre que le prince, il se fixe l'objectif de construire un genre nouveau, celui du portrait „littéraire”. Même si on peut noter qu'il convient mieux de parler d'une variété du genre existant de portrait, le portrait littéraire deviendra une forme spécifique du dix-neuvième siècle et contribuera largement à animer des débats importants sur la relation de l'écrivain à son œuvre<sup>28</sup>. Si Sainte-Beuve n'arrivera jamais à formuler sa définition, les contours du genre seront maintes fois observés et circonscrits. C'est sans doute cet effort constant (et utopique) pour fixer les contours de l'homme-écrivain (et en même temps du portrait comme genre) qui constituera un des points vulnérables de la conception beuvienne.

---

<sup>26</sup> Pour quelques exemples révélateurs voir ACKE, Daniel, *Le prince de Ligne et la stratégie du portrait*, éd. cit., p. 103-105.

<sup>27</sup> HELLENS, Franz, *Le prince de Ligne, écrivain libre*, Paris, *La Nouvelle Revue Française*, 1956, p. 237.

<sup>28</sup> Voir DUFOUR, H., *Portraits, en phrases*, Paris, PUF, 1997.



Il faut noter l'hésitation de Sainte-Beuve concernant la dénomination du genre qu'il appelle tour à tour „articles”, „divers morceaux”, „critiques et portraits” (voir le titre de l'édition de 1836)<sup>29</sup> et ce ne sera qu'en 1839 qu'il déclarera : „avant tout, c'est pour moi un portrait, une peinture, l'expression d'un sentiment ; que, forcé que je suis d'écrire dans les revues, j'ai trouvé et comme inventé le moyen d'y continuer, sous une forme un peu déguisée, le roman et l'élégie”<sup>30</sup>, dévoilant ainsi les motifs extérieurs et intérieurs de son choix. Il définira le portrait comme une „composition poétique, mi-partie d'analyse et de citations, genre qu'il a à la fois „trouvé et comme inventé”. On pourrait citer à l'infini ces passages autoréflexifs. Il s'agit bien ici de l'affirmation de la volonté de créer un nouveau genre, ayant comme enjeu la construction d'un type de lecture d'un ensemble de textes à partir d'une certaine vision de l'auteur. Le titre même de „portrait littéraire” prend une importance capitale dans la conception beuvienne et surtout dans sa lutte pour acquérir une autorité littéraire. Quand il écrit qu' „un portrait n'est pas un tableau. C'est encore moins une description à l'infini et un catalogue détaillé des moindres productions”<sup>31</sup>, il s'efforce de mettre obstacle à la dilution de la forme dans la profusion inhérente à toutes les formes du descriptif, de défendre les limites qu'il s'est imposées lui-même.

C'est cette affirmation de la création d'une nouvelle forme qui oppose l'écriture de Sainte-Beuve si fondamentalement au prince de Ligne et aux portraitistes „amateurs” du dix-huitième. Bien qu'il s'agisse pour les contemporains d'une activité secondaire, celle du „critique”, allant toujours de pair chez Sainte-Beuve avec le titre de „portraitiste”, dans une lecture postérieure le „portrait littéraire” illustre bien la conception dix-neuviémiste de l'auteur et de l'autorité. Sainte-Beuve fait des efforts constants afin de trouver une sorte de rigueur scientifique pour définir la forme de ses morceaux, trouver l'étiquette convenable, c'est-à-dire un discours continu, capable de saisir le génie des auteurs et de classer les esprits dans des familles<sup>32</sup> : des objectifs bien positivistes. Le contraste avec la désinvolture de Ligne et sa liberté insouciance en tant qu'auteur, cette apparence trompeuse de grand seigneur de l'écriture, n'est que trop éclatant.

Pour illustrer à quel point le portrait est une création pour Sainte-Beuve, dans deux sens, exprimant ses ambitions poétiques et la création d'une nouvelle forme d'écriture, je reprends quelques phrases du portrait qu'il trace de Diderot dans les *Portraits littéraires* :

„On s'enferme pendant une quinzaine de jours avec les écrits d'un mort célèbre, poète ou philosophe ; on l'étudie, on le retourne, on l'interroge à loisir ; on le fait poser devant soi (...) Chaque trait s'ajoute à son tour, et prend place de lui-même dans cette physionomie qu'on essaie de reproduire (...). Au type vague, abstrait, général,

<sup>29</sup> Voir l'introduction de G. Antoine aux *Portraits littéraires*, Paris, Laffont, 1993, p. LXII.

<sup>30</sup> SAINTE-BEUVE, *Le Cahier vert*, Paris, Gallimard, 1973, p. 124.

<sup>31</sup> „M. de Rémusat”, in *Portraits littéraires*, Paris, Laffont, 1993, p. 950.

<sup>32</sup> „Un jour viendra (...) où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprit et leurs principales divisions seront déterminées et connues. Alors le principal caractère d'un esprit étant donné, on pourra en déduire plusieurs autres”. (SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand jugé par un ami intime*, in *Nouveaux Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, t. III, p. 21)

qu'une première vue avait embrassé, se mêle et s'incorpore par degrés une réalité individuelle, précise, de plus en plus accentuée et vivement scintillante ; on sent naître, on voit venir la ressemblance ; et le jour, le moment où l'on a saisi le tic familial, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse qui se cache en vain sous les cheveux déjà clair-semés, - à ce moment l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle et vit, on a trouvé l'homme".<sup>33</sup>

Les efforts constants de Sainte-Beuve sont pourtant loin de pouvoir fixer les contours de la forme du portrait. Pour un peu que tout y serait portrait, de très grand, moyen ou petit format, s'exclame G. Antoine dans la préface aux *Portraits littéraires*<sup>34</sup>. Le genre est loin de se cristalliser, même s'il est plus ou moins possible de retracer le schéma général du portrait beuvien : l'ouverture sur „un bouquet de considérations générales” souvent autoréflexives ; suivie de la biographie de l'auteur entamée d'une manière quasi „rituelle” (M.... est né en ... à ...) ; et de la partie analytique, qui, „beaucoup moins ordinaire, porte le cachet de l'auteur”, se composant d'un mélange de considérations, de citations, d'analyses, et de réflexions historiques, politiques et littéraires, etc. Ce procédé ne comporte, en fin de compte, „rien de strictement méthodique”, conclut Antoine. Il y a un effort pour définir les cadres du portrait, mais l'écriture les transgresse et élargit : rien ne peut empêcher le texte de vivre sa propre vie, si ce n'est une volonté arbitraire de l'auteur.

L'expérience de Sainte-Beuve peut être considérée comme une sorte d'échec. Mais ses „portraits littéraires” se distinguent néanmoins clairement de toutes les formes autonomes du portrait qui les ont précédés. L'importance que prend le personnage de l'écrivain en tant que sujet de la représentation, l'interrogation du génie (sujet présent, mais d'une manière radicalement différente chez le prince de Ligne), seront des pistes qui mèneront à toute une vague de réflexions autour du portrait du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours. Même si l'„autre moi”, dont parle Proust<sup>35</sup>, n'arrive pas à se démêler des données de la biographie, les débats qui se déclencheront autour de l'œuvre beuvienne et l'impuissance même de la méthode à saisir le génie de la création vont mener à élargir l'autonomie du champ littéraire. Proust affirmera aussi un tel jugement, disant : „Avoir fait l'histoire naturelle des esprits, avoir demandé à la biographie de l'homme, à l'histoire de sa famille, à toutes ses particularités, l'intelligence de ses œuvres et la nature de son génie, c'est là que tout le monde reconnaît comme son originalité, c'est ce qu'il reconnaissait lui-même, en quoi il avait d'ailleurs raison”, même si dans sa lecture „l'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde”<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> *Portraits littéraires*, éd. cit., p. 166.

<sup>34</sup> *Portraits littéraires*, éd. cit., *Introduction*, p. LXVII.

<sup>35</sup> „La fameuse méthode (...) qui consiste à (...) s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices” (PROUST, M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 221).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 220-221.

Si Sainte-Beuve cherche à trouver la formule quasi-scientifique de ce qu'il appelle le „portrait littéraire”, c'est qu'il essaie de saisir la nature du génie créateur, qui est capable de s'inscrire durablement dans l'histoire de la littérature. Ses portraits (centrés en particulier sur l'écrivain, le poète ou l'auteur dramatique) deviennent ainsi vraiment „littéraires” : il voit dans l'homme représenté une œuvre accomplie, dont la structure serait déterminée par la narration de la biographie. C'est pour cela que son choix se porte plus volontiers sur les grandes figures du passé, qui ne se dessinent qu'à travers la mémoire écrite (ou orale). Ligne, par contre, se considère simplement comme témoin privilégié qui doit partager son vécu avec la postérité. Il décrit des personnages qu'il a connus, la plupart encore vivants au moment de l'écriture, mais sans y chercher à interroger „l'autre moi”, celui qui est capable de créer l'œuvre et d'immortaliser ainsi son auteur<sup>37</sup>. Comme les portraits de Ligne ne sont pas littéraires dans le sens où Sainte-Beuve entendra le mot, même s'ils se portent sur des figures littéraires, Ligne lui-même n'est pas lu comme un auteur dans le sens moderne du terme, mais reste pour beaucoup plutôt simplement, comme le formulera Franz Hellens : „un homme qui écrit”.

---

<sup>37</sup> Une des rares exceptions est le portrait „funéraire” de Catherine-le-Grand, analysé par D. Acke (*Le prince de Ligne et la stratégie du portrait*, p. 105-107.), qui respecte de plusieurs points de vue un ordre traditionnel des portraits historiques.



Anikó ÁDÁM

**„Un fantôme au bord d'une profonde nuit”  
Le temps et ses métaphores spatiales dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand**

L'emploi du système temporel et du système spatial dans les *Mémoires d'outre-tombe*, ainsi que les interactions entre ces deux systèmes, tout au long de l'œuvre, assurent à Chateaubriand une place majeure dans l'histoire du genre des mémoires et dans l'histoire littéraire.

La présente étude s'articule sur la méthode que Gérard Genette<sup>1</sup> a appliquée à l'analyse du discours narratif et l'utilise notamment comme point de départ d'une démarche plutôt philosophique qui s'attache à éclairer le fonctionnement même du texte.

Nous voudrions soumettre à la méthode du narratologue français l'analyse d'un genre narratif particulier, celui des mémoires, et d'un auteur non moins particulier du XIX<sup>e</sup> siècle français, Chateaubriand, lequel à la frontière de deux époques, classique et moderne, annonce la vision proustienne, qui est précisément le point de référence privilégié de Genette.

Notre ambition consiste à montrer comment les indications temporelles revêtent des formes spatiales et deviennent ainsi des métaphores, lesquelles jouent un rôle essentiel, à tous les niveaux (syntaxique, lexical), dans le fonctionnement du récit des *Mémoires d'outre-tombe*. Tout en employant la méthode que Genette applique surtout au registre temporel de l'analyse du récit, nous chercherons à compléter son système d'oppositions (analepse/prolepse) ; les *Mémoires* de Chateaubriand se meuvent dans une dimension atemporelle qui ne coïncide cependant pas avec le désordre ou la confusion de la logique des registres temporels, encore moins avec l'élimination de cet aspect. Bien au contraire, et justement grâce à l'usage des métaphores spatiales voire architecturales, le passé, le présent et le futur se transforment en éternité avec une autre mesure du temps : le rythme de la mort qui désigne non seulement un moment dans le temps - la fin -, mais aussi tout à la fois un lieu (cimetière, tombe).

„Six heures du soir. [présent de l'écriture] J'ai entrevu une clarté et marché vers elle [passé de l'événement] : ce champ est [présent de l'événement] un ancien cimetière indien, double solitude de la mort et

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

de la nature. Est-il un asile où j'aimasse [futur intentionnel] mieux  
dormir pour toujours [présent éternel] ?<sup>2</sup>

Cette procédure est d'ailleurs suggérée également par Genette quand il introduit la notion de syllepse, laquelle traduit la synthèse et l'abstraction par projection des aspects temporels du récit.

Le motif générique des mémoires, c'est le temps. Le temps organise leur texture, leur donne une structure et leur assure une signification première. Parce que les mémoires visent à enregistrer les événements extérieurs d'une vie intime et à exprimer les effets du monde sur l'âme, l'auteur des mémoires se pose dans le texte comme narrateur à la première personne du singulier. Il est toujours présent, il participe aux événements rapportés ainsi qu'à l'acte d'écriture. Selon la terminologie de Genette, il est à la fois narrateur extradiégétique - extérieur au texte - et narrateur intradiégétique en tant que personnage. Pareil enchâssement des fonctions narratives, celle de l'écriture et celle de la narration qui englobe également narrateur (texte) et narré (événement), a des conséquences particulières sur le jeu avec le temps et l'espace dans le texte.

L'acte d'écriture diffuse la dimension du présent dans tout le système narratif. D'une part, l'intention narrative étant, dans des mémoires, nécessairement dirigée vers un passé plus ou moins éloigné, le présent de l'écriture (indiqué dans la plupart des cas d'une manière précise) s'étend lui aussi vers le passé ; d'autre part, le but premier des mémoires étant de se défendre contre l'oubli, le présent de l'acte d'écrire se projette également vers le futur.

Ces caractères généraux du genre des mémoires apparaissent très clairement quand on lit les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, caractères clairs non seulement dans leur forme mais aussi dans leur élaboration. Au sein du texte, on trouve autant de présents narratifs que de moments de l'écriture et d'indications de dates ainsi qu'en témoigne l'auteur lui-même dans la *Préface testamentaire* de 1833 :

„Les Mémoires de ma tête desquels on lira cette préface embrassent ou embrasseront le cours entier de ma vie ; ils ont été commencés dès l'année 1811, et continués jusqu'à ce jour. Je raconte dans ce qui est achevé, et raconterai dans ce qui n'est encore qu'ébauché mon enfance, mon éducation (...).”<sup>3</sup>

Cette Préface nous montre avec précision que les *Mémoires* ne veulent pas seulement prendre comme objet d'écriture le „je-personne” mais aussi le „je-écrivain”, puisque l'œuvre désigne le même référent et porte la même structure que la vie.

„Des auteurs modernes français de ma date, je suis quasi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages.”<sup>4</sup>

Les textes des *Mémoires*, par leur nature fragmentaire, accueillent le présent de l'écriture, „les *Mémoires*, divisés en livres et en parties, sont écrits à différentes dates

---

<sup>2</sup> CHATEAUBRIAND, René, *Mémoires d'outre-tombe*, I. p. 323. Toutes les citations tirées de *Mémoires d'outre-tombe* renvoient à l'édition Flammarion, 1982.

<sup>3</sup> *Mémoires*, I, p.1.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 4.

et en différents lieux : ces sections amènent naturellement des espèces de prologues qui rappellent les accidents survenus depuis les dernières dates...<sup>5</sup> - ainsi que l'explique bien l'auteur. Si l'on accepte que les mémoires constituent un genre narratif - et ils le sont incontestablement avec des relations temporelles et spatiales logiques et des rapports d'identification définis, il faut admettre que les préfaces sont une partie organique du récit où l'écrivain indique non seulement ses intentions mais aussi les cadres de la narration qui suit. La *Préface testamentaire* des *Mémoires* résume et assume l'essentiel de l'écriture autobiographique ; Chateaubriand y avoue que les divers sentiments de ses âges divers, sa jeunesse pénétrant dans sa vieillesse se croisant et se confondant comme des reflets épars de son existence, donnent une sorte d'unité indéfinissable à son travail<sup>6</sup>. Ainsi se trouvent indiqués les temps du livre, les temps de la narration et les temps du récit. D'autre part, l'auteur arrache son récit au jeu temporel de toute écriture par la projection visionnaire de la mort, destin inévitable dévolu aux hommes, et exprimée par une métaphore spatiale. Ainsi le fil des événements de sa vie se confondra avec le destin de son époque et sa vie intime deviendra symbolique :

„il est probable que je ne retrouverai ce repos avant-naître, que dans les entrailles de notre mère commune après mourir.”<sup>7</sup>

Gérard Genette affirme dans *Figures III* que le récit en général est caractérisé par la présence de systèmes temporels anachroniques. Ces anachronies, c'est-à-dire les différentes formes de discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit postulent l'existence d'une sorte de degré zéro, qui serait l'état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et l'histoire. Notre tradition occidentale s'inaugure par un effet anachronique ; le commencement d'un récit *in medias res* constitue un topos formel du genre épique.

Les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand s'intègrent de façon significative dans cette tradition. Ils débutent *in medias res*, et multiplient même ces commencements à différentes époques de l'existence de leur auteur. En 1833, dans la *Préface testamentaire*, l'écrivain a déjà posé le présent de l'écriture de ses mémoires. Dans le passage cité plus haut, nous avons vu que ce commencement se confondait aussi avec une sorte d'anticipation d'une fin ontologique qui signifierait la mort du poète et la fin de ses textes.

En 1846, l'*Avant-Propos* des *Mémoires d'outre-tombe* nous convie à un nouveau commencement en cours de route et à une nouvelle anticipation de la fin :

„Le 4 septembre prochain, j'aurai atteint ma soixante-dix-huitième année : il est bien temps que je quitte un monde qui me quitte et que je ne regrette pas.”<sup>8</sup>

C'est toujours le même narrateur qui parle et multiplie ses apparitions dans son récit, apparitions qui, nécessairement, ne coïncident pas avec le présent des histoires

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 4, 5.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7.

racontées. Ce narrateur rend compte non seulement de l'histoire de sa propre vie mais aussi de l'histoire de ses textes :

„Ici, j'ai écrit les *Martyrs*, les *Abencerages*, l'*Itinéraire* et *Moïse* ; que ferai-je maintenant dans les soirées de cet automne ? Ce 4 octobre 1811, anniversaire de ma fête et de mon entrée à Jérusalem, me tente à commencer l'histoire de ma vie. (...) ces *Mémoires* seront un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs.”<sup>9</sup>

Commencement de nouveau, par rétrospection, et enchâssé dans la mise en train de l'écriture indiquée 35 ans plus tard. Et à la fin anticipée déjà en 1811, correspond dans l'*Avant-propos* l'idée de la disparition. Les débuts, les présents, se multiplient effectivement dans le texte par l'indication de dates précises, tandis que la fin reste toujours la même et reçoit le sens d'une destinée inévitable et métaphysique. Le sentiment de la mort hante tous les fragments des *Mémoires* et oppose les présents insérés dans le passé des souvenirs à un présent éternel, à un devenir.

Ces procédés sont définis par Genette comme rétrospection et anticipation et ils ont la fonction de relier le présent et le passé. Selon le critique français, rétrospection et anticipation étant des termes possédant une valeur psychologique, des termes plus neutres sont préférables ; celui de prolepse d'abord qui désigne toute manœuvre narrative consistant à raconter d'avance un événement ultérieur ; et celui d'analepse ensuite, qui correspond à l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, on rencontre de très nombreux exemples qui illustrent ces deux sortes d'anachronie. On pourrait évidemment considérer tout le corpus des *Mémoires* comme un récit nécessairement analeptique. On peut même aller jusqu'à dire que l'analepse de Genette ne s'y trouve jamais sans être enchâssée. L'acte d'écrire embrasse l'acte de raconter, celui-ci encadre toujours l'évocation de l'événement ou du sentiment causé par l'événement.

„J'étais presque mort quand je vis au monde. Le mugissement des vagues, (...), empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire.”<sup>10</sup>

Dans un cas comme celui-ci, la mémoire de l'écrivain a gardé certainement le souvenir de la narration de ses proches et non pas celui de l'événement même.

Selon Genette, l'anticipation ou prolepse temporelle est moins fréquente dans la tradition occidentale. Néanmoins, le récit à la première personne, très fréquent dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, se prête mieux à l'anticipation par son caractère rétrospectif déclaré. Selon l'auteur des *Figures III*, le roman proustien est sans équivalent dans l'histoire du récit faisant usage de prolepses. Si on admet que les *Mémoires d'outre-tombe* sont des récits, il nous faut reconnaître que la grande œuvre de Chateaubriand est aussi proleptique et que de ce point de vue, ils renouvellent et transforment les cadres génériques des mémoires.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1, 14, 15.



Dans les textes de Chateaubriand il est aussi difficile de trouver des séquences purement proleptiques que de citer des analepses. La citation qui suit montre, deux fois anticipé un voyage en Amérique. Tout en parlant du voyage exécuté auparavant, le narrateur évoque un plus long voyage qu'il effectuera et qu'il a effectué plus tard. Prolepse deux fois enchâssée dans le présent de l'écriture et signalée clairement par les temps verbaux :

„Je ne trouvai aucun encouragement (...) Philadelphie. J'entrevis dès lors que le but de ce premier voyage serait manqué, et que ma course ne serait que le prélude d'un second et plus long voyage.”<sup>11</sup>

En continuant la lecture de ce paragraphe on constate que la séquence deux fois proleptique est encore déplacée vers un troisième niveau de narration, dans une lettre qui évoque implicitement l'événement, sur le plan du renvoi :

„J'en [de ce voyage] écrivis dans ce sens à M. de Malesherbes, et en attendant l'avenir, je promis à la poésie ce qui serait perdu pour la science.”<sup>12</sup>

S'il est rare de découvrir dans le texte de Chateaubriand des analepses et des prolepses à l'état pur, on lit de nombreuses variations où se mêlent les deux sortes d'anachronie. Gérard Genette nomme ces constructions mixtes analepses sur prolepses et prolepses sur analepses. Un tel procédé narratif prouve la capacité du récit à dégager sa disposition de toute dépendance à l'égard de l'ordre chronologique et il assure l'autonomie temporelle du récit.

Il n'est pas nécessaire d'aller trop loin dans l'analyse pour comprendre que c'est cette autonomie temporelle, cette achronie qui marque de façon décisive les fragments des *Mémoires*. Il suffit de renvoyer à la logique cachée dans le titre de cette grande entreprise. „Mémoires” qui évoquent nécessairement l'analepse par la mise en œuvre du souvenir ; quant à la formule „d'outre tombe”, elle suggère la mort, la fin d'une existence temporelle, mais aussi un état hors de la vie, atemporel, hors de toute mesure du temps. D'après le système de Genette, ce titre est une analepse sur une prolepse. Il faut ajouter à cette considération l'interprétation des deux parties du titre; „Mémoires” renvoient à un genre littéraire et évoque l'écriture, un acte intentionnel d'enregistrement des événements et des effets qu'ils causent dans l'âme. „D'outre tombe” est une indication de lieu qui a une signification à la fois temporelle et spatiale. Digne de la méthode scolastique de Chateaubriand, ce titre résume en un seul terme toute l'œuvre qu'il recouvre.

Si l'on suit cette brève analyse sémantique du titre, on peut être convaincu que les *Mémoires* de Chateaubriand ne jouent pas tout simplement sur la projection des analepses sur les prolepses et inversement, mais qu'ils les unifient en une seule construction synthétique où passés, présents, futurs se résument en un registre de temps absolu.

Pour démontrer cette indépendance temporelle du texte, Gérard Genette introduit la notion très peu élaborée de syllepse temporelle : groupements anachroniques

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>12</sup> *Ibid.* I, Livre septième, 1, p. 287.

commandés par telle ou telle parenté spatiale, thématique ou autre. Il se trouve dans les *Mémoires d'outre-tombe* des pages où le narrateur insère dans le cours du récit de son voyage en Amérique „quelques feuilles d'un journal sans date". Journal dans le journal, tous les deux rédigés et corrigés à différentes périodes de la vie de l'auteur ; ce qui les rend synchroniques, pourtant, c'est l'identité du lieu, les forêts d'Amérique. Les dates exactes de ces extraits ne sont pas connues mais on a en revanche des indications relatives aux heures. Une petite phrase introduit les séquences du journal :

„Après cet aperçu des lacs, vient un commencement de journal qui ne porte que l'indication des heures :"<sup>13</sup>

Nous assistons donc au voyage évoqué par le narrateur à Londres en 1822 mais rapporté par des manuscrits du Voyage en Amérique accompli à la fin du siècle précédent. D'un seul coup, nous sommes placés dans le présent indiqué par les heures du journal :

„Sept heures. Perdus dans ces bois, nous y avons campé. La réverbération de notre bûcher s'étend au loin. Eclairé en dessous par la lueur scarlatine, le feuillage paraît ensanglanté ; les troncs des arbres les plus proches s'élèvent comme des colonnes de granit rouge ; les plus distants, à peine atteints de la lumière, ressemblent à des fantômes au bord d'une profonde nuit."<sup>14</sup>

Cet extrait est significatif. Toute la démarche poétique de l'auteur s'y retrouve : l'écoulement du temps qui s'éternise dans l'espace infini, le rôle majeur des perceptions sensorielles dans la représentation, l'introduction de la comparaison architecturale dans la description de la nature, le visage anthropomorphique conféré au décor naturel et, par le biais de l'image des fantômes, l'expression du sentiment de la mort qui arrache le récit vers un univers surnaturel. A l'évidence, ce ne sont plus les indices du temps qui commandent le récit mais beaucoup plus les analogies sensibles, et surtout spatiales. Chez Chateaubriand, le temps s'exprime de façon privilégiée dans un code poétique de l'espace.

Le maniement des registres temporels renvoie à la sensibilité de l'écrivain face au caractère éphémère de l'existence et renvoie aussi au sentiment qu'il est placé entre deux époques, l'une mourante et l'autre naissante, passage dont il est à la fois le témoin et le représentant.

„je reste pour enterrer mon siècle, comme le vieux prêtre qui, dans le sac de Béziers, devait sonner avant de tomber lui-même, lorsque le dernier citoyen aurait expiré."<sup>15</sup>

Cette vision poétique des limites génère une autre poétique, relative à l'espace, et où l'on retrouve les obsessions personnelles de Chateaubriand, notamment son intérêt pour l'architecture, les monuments historiques, les ruines et les tombes pleines de significations métaphysiques. Mais cette vision poétique établit également une nouvelle philosophie de la nature.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 287-288.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 323.

Sans la vision anthropomorphisée de Chateaubriand, il est impossible de voir comment et pourquoi le temps prend chez Chateaubriand une forme spatiale et pourquoi la dimension de la mort couvre un espace plein d'espérances, certes mélancoliques, et non pas un espace vide qui devrait son existence à la destruction du présent, si l'on adopte l'explication de Michael Riffaterre<sup>16</sup>. Ni le présent, ni le vide, n'ont de sens dans cet univers hors du temps et infini.

L'architecture devient ainsi l'image abstraite de l'infini, dans la mesure où elle exprime non seulement la forme naturelle du paysage, mais aussi l'idée chrétienne. Par la médiation de l'architecture, l'auteur place l'intelligence humaine en pleine nature et anthropomorphise la nature. Cette philosophie s'exprime dans le texte en code „monument” et en code „ruine” selon le système de Riffaterre. Ce code est défini par une théorie de l'allégorie empruntée à la pensée scolastique, où la notion d'allégorie reçoit une double explication, conforme à la tradition antique.

Chateaubriand ne distingue pas allégorie et symbole. Mais les métaphores, les comparaisons, les personnifications et les allégories deviennent des symboles par l'intermédiaire du langage qui tout en peignant les monuments en termes naturels et la nature en termes d'architecture nous parle de l'homme, de son être intime.

S'élevant au niveau d'abstraction symbolique le temps cesse finalement d'être destructeur.

„Les anfractuosités sablonneuses des ruines ou des tumulus, sortaient des pavots à fleurs roses (...) La tige et la fleur ont un arôme qui reste attaché aux doigts lorsqu'on touche la plante. Le parfum qui survit à cette fleur, est une image du souvenir d'une vie passée dans la solitude. (...)

L'oenothère pyramidale (...) a d'autres mœurs et une autre destinée : sa fleur jaune commence à s'entrouvrir le soir, dans l'espace de temps que Vénus met à descendre sous l'horizon ; (...) Elle ne vit que quelques heures; mais elle dépêche ces heures sous un ciel serein, entre les souffles de Vénus et de l'aurore ; qu'importe alors la brièveté de sa vie ?”<sup>17</sup>

Cette vision qui engendre la poétique de l'espace a des conséquences notables sur l'organisation de l'écriture, sur la structure narrative et elle élargit les contours du genre des mémoires. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, par l'expression architecturale du temps et sa projection dans un univers hors du temps, la personne qui parle, le narrateur, le moi autobiographique qui rapporte ses expériences intimes et le moi des mémoires qui réfléchit sur les événements historiques se confondent, comme coïncident le rôle narratif du biographe et celui de l'historiographe. Le „je” de la narration se transforme en une voix, „une voix lointaine qui sort de la tombe, et qu'on entend dans tout le cours du récit”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> RIFFATERRE, Michael, „De la structure au code : Chateaubriand et le monument imaginaire”, in *Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>17</sup> *Mémoires*, I, p. 329.

<sup>18</sup> *Ibid.*, I, p. 6.



Gábor CSÍKY

**La quête de l'identité et la dissolution du moi  
dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand**

**La quatrième partie des *Mémoires***

La quatrième et dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>1</sup> est entièrement consacrée à la période qui suit la Révolution de Juillet : sa composition, loin d'être ultérieure aux trois autres, contient le récit des événements qui appartiennent à une époque bien définie (de 1831 à 1833). La richesse singulière de ce texte, à travers son caractère fragmenté, se définit par rapport aux autres : ce „miroir éclaté” ne peut exister indépendamment des parties qui la précèdent, et se pose d'emblée comme un texte qui a pour fonction de se réfléchir, tout en maintenant un lien organique, sur les trois grands ensembles des *Mémoires*. Chateaubriand lui-même considère cette partie comme une sorte de „mélange des trois précédents”. La complexité particulière de cette quatrième partie en fait un texte à part, non seulement parce qu'elle doit contenir la fin de ces mémoires autobiographiques, mais à cause de cette multiplicité extraordinaire des différents niveaux stylistiques et des genres insérés.

On connaît l'idée d'une architecture générale qui aurait consisté à diviser les quatre parties en douze livres chacune, suivant le „module épique par excellence” mais après les modifications et les retranchements de 1845 par Chateaubriand, c'est seulement la première partie qui garde cette division première. C'est d'ailleurs l'écrivain lui-même qui renoncera plus tard à la répartition des livres en quatre parties. Sans vouloir établir une symétrie banale dans leurs constructions, les nombreux parallélismes entre la première et la dernière partie sautent tout de suite aux yeux. Pour en avoir une idée globale, il suffit de souligner les rapprochements entre la Vallée-aux-Loups et l'Infirmerie Marie-Thérèse, entre sa naissance (sa vraie et son arrivée en France) et sa démission retentissante, entre l'Amérique et la Suisse, entre la Sylphide et Cynthie, ou encore entre les châteaux de Combourg et de Prague (Hradschin). Ces quelques exemples montrent bien qu'il existe tout un réseau de

<sup>1</sup> Notre édition de référence pour les *Mémoires d'outre-tombe* est celle de M. Jean-Claude Berchet, parue chez Bordas (coll. *Classiques Garnier*, tome I, livres I-XII, en 1989 ; tome II, livres XIII-XXIV, en 1992 ; tome III, livres XXV-XXXIII, en 1998). Étant donné que l'édition du tome IV (livres XXXIV-XLII) est en cours, nous avons utilisé, pour la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe*, l'édition de la Pléiade chez Gallimard (tome II, livres XXV-XLIV, en 1951).

<sup>2</sup> Dans nos analyses sur cette quatrième partie, nous nous référons constamment à BERCHET, Jean-Claude, La dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe*, p. 5-45 in BERCHET, Jean-Claude ; BERTHIER, Philippe ; CLÉMENT, Jean-Paul ; LUND, Hans-Peter ; SOLER, Patrice, *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4<sup>e</sup> partie*, S.E.D.E.S., 1990.

correspondances entre ces „pavillons des extrémités”, dont la compréhension nécessite toujours la mise en évidence de ces échos cachés. Cette dernière partie, avec ses multiples récits de voyage, avec la citation des lettres et de son journal, ainsi que les „incidences”, aboutissent à ce qu'on pourrait appeler, d'après Jean-Claude Berchet, la „libération de la parole”.

La fin de son engagement politique, le renoncement systématique à la linéarité stricte de son texte et cette explosion du langage sont tous des symptômes de la remise en question de sa propre identité. Le passage significatif d'un *terminus ad quem* à un *terminus a quo* se manifeste également au niveau de l'écriture qui a pour but désormais d'„écrire le présent”, au lieu d'une analyse systématique des choses passées. Ce changement nous paraît capital, et doit nous conduire inmanquablement à la remise en question de l'aspect autobiographique dans les *Mémoires*. Au fond, on peut voir une même volonté perpétuelle d'un retour vers son enfance : cette recherche de son point de départ est vouée à l'échec, et ces tentatives manquées ne font qu'accentuer le sentiment déchirant d'une certaine dissolution du moi de l'écrivain. La multiplicité des formes narratives dans la quatrième partie contribue largement à la déconstruction totale de la linéarité qui caractériserait la première partie et, en arrivant à une écriture qui ne se sépare plus du présent, tout ordre chronologique se dissout dans une discontinuité et dans un éparpillement qui représentent une technique littéraire ultime du mémorialiste devant la mort.

La Révolution de Juillet, cette scène de rupture définitive dans la vie politique de Chateaubriand, pourrait être l'un des éléments principaux qui expliquerait le caractère disparate de cette quatrième partie. Mais il s'agit bien d'une construction consciente et volontaire, car l'auteur aurait pu réécrire son texte, comme il l'a fait maintes fois, s'il l'avait souhaité. Dans ce sens, l'hétérogénéité frappante de cette partie ultime n'a rien à voir avec une écriture chaotiquement désordonnée, mais bien au contraire elle oppose le refus systématique de la continuité aux autres parties : si la première partie peut être considérée comme une „écriture admirablement unie”, la deuxième et la troisième parties - malgré l'insertion des documents divers - ne sont pas éloignées du modèle des mémoires autobiographiques. Les voyages incessants et les missions politiques, les errances interminables et la défense obstinée d'une cause perdue, dissimulent mal l'angoisse profonde et omniprésente face à la mort qu'on ressent jusqu'à la conclusion même de cette quatrième partie.

Tout semble s'effondrer à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de Chateaubriand, toutes les certitudes sont définitivement ébranlées : tous ses déplacements donnent l'idée d'une évasion, d'une volonté d'échapper à une réalité accablante. Mais cette fuite et cette rupture ont, à n'en pas douter, des forces libératrices exceptionnelles qui caractérisent le ton incomparable de ce texte. Il est tout à fait significatif de voir cette attitude de Chateaubriand qui - après une première partie „traditionnellement” autobiographique, après une deuxième partie centrée sur la mort (Mme de Beaumont, le duc d'Enghien, Lucile, Armand de Chateaubriand), et une troisième partie presque

---

<sup>3</sup> LUND, Hans-Peter, „Chateaubriand et les ailleurs de l'écriture”, in *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4<sup>e</sup> partie*, p. 47-79.

entièrement historique - renonce à composer une œuvre de la totalité ; l'épopée et la vie s'éparpillent dans cette écriture nouvelle. Derrière cette quatrième partie, il est impossible de ne pas sentir le néant de la mort, de cet „ailleurs ultime”, comme dit très justement H.-P. Lund. La rupture et l'incohérence au sein de ces textes, avec l'effacement systématique de l'écrivain qui réapparaît sous des formes diverses (cf. juif errant, Ulysse, Saint-François, etc.), sont constamment en rapport avec la mort qui plane sur cet ensemble hétéroclite, disparate et qui représente ce „musée imaginaire du langage”.

### **Le moi et le temps**

La recherche de l'identité s'inscrit dans la problématique du temps ; dès la naissance - dont l'auteur garde le souvenir vague et lointain et qu'il essaie de reconstruire dans sa mémoire selon les différents témoignages (il ne peut savoir que ce qu'on lui raconte) - jusqu'à la mort, non moins mystérieuse et imprévisible pour l'auteur qui se situe entre les deux bouts de ce „passage”, de cette existence éphémère : le temps de cette vie commence avec un début presque entièrement oublié mais retrouvé grâce aux autres et s'achève avec une mort dont la date est incertaine. Cette position à la fois dynamique et fragile de l'individu unique et irremplaçable est encore plus sensible sur le plan historique ; ce n'est ni le monde ancien, ni le monde nouveau, mais précisément ce déchirement et l'instabilité angoissante des forces antagonistes qui créent une ambiance particulièrement chancelante dans une époque de transition. Les changements n'aboutissent pas encore, le retour vers le passé est désormais impossible : toute l'œuvre de Chateaubriand fixe ce passage d'un état historique à un autre, mais au lieu de décrire les points finaux d'une époque intermédiaire, il insiste sur cet entre-deux de l'histoire. L'existence elle-même n'a-t-elle pas la même précarité, entre une naissance racontée et une mort impensable, que cet extraordinaire vacillement de l'ordre universel ? Comment ne pas voir les analogies entre ce „tremblement du temps”<sup>4</sup> et la quête identitaire de Chateaubriand ?

Les éléments de ce mouvement double de la discontinuité et de la permanence, de l'instabilité déchirante et de l'invariabilité sont inséparables dans cette écriture : ni la continuité, ni la rupture avec celle-ci ne sont suffisamment fortes toutes seules pour créer un style qui exploiterait aussi miraculeusement les oppositions et les contradictions parfois insolubles à l'intérieur d'un même texte. Le centre de cet univers, autour duquel s'organisent les principaux mouvements des *Mémoires*, c'est la mort ; cette pensée de l'impensable qui communique avec l'écriture de l'indicible et de l'inénarrable sont au cœur même de cette fascination de la mort et c'est grâce à cette seule certitude, à ce point de repère unique qu'on peut entrevoir la valeur véritable des choses. La destruction et la disparition permanentes donnent une vision plus claire des choses, comme si ce regard d'outre-tombe était indispensable pour

---

<sup>4</sup> Cf. l'avant-propos de Jean-Claude Berchet, p. 9-16 in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, Actes du Colloque de Cerisy [13-20 juillet 1993], dir. par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.

comprendre le réel et la signification profonde du monde qui nous entoure. Une fascination morbide, certes, un pessimisme et un nihilisme fondamentaux, mais en même temps un attachement absolu à toute la beauté de l'éphémère caractérisent cette écriture de la mort qui, à l'instar de sa foi religieuse, constitue le moyen le plus sûr et le plus efficace de se métamorphoser en un monument qui pérennise le dialogue de la création littéraire avec la fin inéluctable.

Ce regard d'outre-tombe signifie une réévaluation du monde entier : c'est en franchissant ce seuil fatal qu'on peut faire le départ entre les grandeurs apparentes et les choses immortelles. Chateaubriand a la manie d'imaginer les choses dans leur absence même, comme si la présence était presque inconcevable sans la dimension négative de sa propre absence. L'effondrement immédiat des valeurs qui s'avèrent fausses, la vision perçante qui affirme sans cesse l'immortalité du génie : ce point de vue de l'au-delà est significatif dans une écriture qui se veut elle-même d'„outre-tombe”. La création, avec ses hésitations et ses incertitudes, serait comparable à une résurrection ; mais cette position n'a rien à voir avec un dogmatisme d'une conception artistique simpliste. Cette hiérarchie des valeurs ne sert pas à démontrer la vanité des choses de la terre mais, bien au contraire, à rétablir toute la plénitude de l'existence dont la richesse réside précisément dans sa disparition. La négativité de la mort ferait ainsi rejaillir l'intensité de la sensibilité de l'écrivain à l'égard de la vie : loin de faire la répétition monotone des mêmes vérités funestes sur l'absurdité de la condition humaine, Chateaubriand oriente le regard de son lecteur vers le sentiment cruel de la perte, perte irréparable qui nous avertit d'accueillir pleinement les splendeurs de cette même existence éphémère.

### **L'écriture de la différenciation et de l'histoire fragmentaire**

Chateaubriand, dont les ancêtres appartiennent à „l'aristocratie dont la dernière heure est sonnée” (I, 1, p. 123), ressent mieux que personne la difficulté de se situer entre un monde qui se termine et celui qui est en train de naître : „Passe maintenant lecteur ; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras” (V, 7, p. 305). L'histoire individuelle et l'histoire collective<sup>5</sup> se complètent dans cet ouvrage : le moi doit refléter la réalité du monde qui l'entoure ; pour pouvoir représenter son temps, il est obligé de s'effacer devant le récit des événements d'une portée universelle. Il s'agit d'une structure ouverte qui accueille les faits de l'histoire et qui montre, à travers leurs parallélismes évidents, que l'existence de l'individu et la transformation des différentes époques de l'histoire ont un visage commun. Se définir grâce à la multitude des événements extérieurs, mais rester à l'écart de ceux-ci, analyser sa

---

<sup>5</sup> Voir sur cette question : BERCHET, Jean-Claude, „Histoire et autobiographie dans la première partie des *Mémoires d'outre-tombe*”, p. 27-53. in *Saggi e ricerche di letteratura francese* (tome XIX), Roma, Bulzoni, 1980. Cf. également RINCÉ, Dominique, „Chateaubriand ou la genèse d'un projet : de la fiction à l'autofiction, de l'histoire à l'autobiographie”, in *Mimesis et Semiosis : miscellanées offertes à Henri Mitterrand*, sous la dir. de Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 99-108.



position dans des ensembles plus vastes sans renoncer à la position centrale du moi : tentative complexe qui se situe dans une perspective de l'au-delà. L'écriture fait la différence entre une quête qui perd son sens avec la mort du sujet et un ressurgissement d'un moi absent dans un texte littéraire construit sur la mort. Les *Mémoires* doivent donc contenir un aspect essentiellement historique qui rend possible une meilleure compréhension de la situation présente. La position de Chateaubriand est double, car, en tant qu'autobiographe, il est toujours au centre de son œuvre, mais en même temps il s'éloigne souvent du récit, il s'efface derrière les événements décrits. Il garde une distance à l'égard de son passé, ainsi que vis-à-vis des événements de son temps : être ce témoin plus ou moins effacé de l'histoire est la condition même pour pouvoir peindre *l'épopée de son temps* dans le cadre d'un espace autobiographique. Ce retrait de Chateaubriand de la scène du monde, retrait partiel mais bien réel, ouvre le chemin à l'achèvement des *Mémoires*. Cette reconstitution de soi vise une totalité, tout est soumis à l'analyse où le plan individuel communique sans cesse avec le plan universel. *L'identité centripète* ne signifie pas une volonté gratuite pour se livrer au plaisir de parler de soi-même, mais de donner au récit entier une convergence globale dans l'écriture, qui doit impérativement changer de sens après la mort de l'auteur ; Chateaubriand, en évaluant les événements passés et présents, confronte l'apparence des grandeurs à la perspective de la mort. L'écrivain se définit par ce qui le sépare des autres : c'est une *expérience de la différenciation* qui est l'un des aspects fondateurs de sa quête d'identité. Il parle systématiquement du caractère unique de sa personnalité et de son existence, unicité qui l'isole, mais qui lui permet de vivre une vie supérieure à celle de ses contemporains. Cette attitude est en rapport avec sa position extérieure, car au lieu de suivre aveuglément quelque grand mouvement de masse, il garde ses distances vis-à-vis des autres et médite sur les événements. Il apparaît ainsi comme un contemplateur qui analyse l'histoire passée et présente, mais qui s'en tient rigoureusement à l'écart.

La tentative d'une approche „psychologique” des *Mémoires de ma vie* sera élargie dans les *Mémoires d'outre-tombe*<sup>6</sup>, car la découverte de son monde intérieur ne suffit plus au dessein de l'écrivain. Au lieu d'une introspection, nous voyons ici une projection de son univers intérieur vers le monde extérieur ; cette confrontation, à travers les échos interminables entre dedans et dehors, donne une impression extraordinaire des petites parcelles éclatées de ce moi fragmenté. Il faut donc décrire le passé dans sa discontinuité, car le caractère fragmentaire du passé historique et personnel est une réalité qu'on ne doit jamais perdre de vue ; il ne s'agit en aucune façon de cacher où d'essayer d'éliminer la multitude de ses ruptures, car elles constituent l'essence même de notre histoire.

L'histoire devient ainsi un fondement chronologique du texte, qui est un cadre suffisamment souple et élastique pour pouvoir accueillir les différents morceaux existants. La solidité et la souplesse de cette architecture première est d'autant plus indispensable que Chateaubriand rédige souvent des épisodes avant même d'avoir

<sup>6</sup> Cf. BERCHET, Jean-Claude, „Le Modèle rousseauiste dans les trois premiers livres des *Mémoires d'outre-tombe*”, in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n° 30, 1987, p. 56-70.

une idée précise de leur place dans l'ensemble. Des éléments préfabriqués peuvent entrer dans cette structure qui laisse une grande liberté à l'auteur de rompre le fil chronologique. L'histoire personnelle et universelle nous offrent une double chronologie constituant une ligne conductrice qui, malgré sa progression linéaire, est prête à intégrer tous les textes préexistants et de nombreux documents sans discrimination de genres. Cette nouvelle structure dépasse l'idée initiale de se restreindre au récit de sa propre existence et, tout en laissant libre cours aux ambitions d'historien de Chateaubriand, constitue une première architecture des *Mémoires*. Au lieu d'une opposition entre la construction solide qui repose sur des faits historiques et le travail purement poétique, nous voyons ici la découverte d'une structure à la fois stable et malléable, mais surtout capable de réunir la grande variété des textes dans un ensemble vaste sans être menacée d'une décomposition en une série de passages digressifs. La recherche de soi trouve ainsi une forme et une structure, sans perdre la liberté d'introduire les événements les plus personnels dans le texte : les petites impressions de l'écrivain et les grands mouvements du monde se succèdent, et créent ensemble une unité où l'unicité du témoin à la recherche de sa propre identité fait écho aux périodes bruyantes de l'histoire.

La destruction d'un monde précède toujours le renouvellement espéré ; la réalité accablante des morts, sur le plan collectif, ne montre pas tout de suite la promesse d'une renaissance prochaine. Le mémorialiste, qui ne doit plus retrouver son identité qu'à travers les ruptures inscrites dans sa conscience, se trouve en face de l'histoire en crise, qui ne laisse voir qu'indistinctement l'avenir : c'est ainsi que son écriture, avec sa forme éclatée et fragmentaire, doit répondre à ces conditions historiques déchirantes.

L'éclatement de la linéarité n'est pas le résultat de cet objectif double de peindre le monde et son histoire dans un espace autobiographique : les deux chronologies pourraient avoir une certaine continuité. Mais cette chronologie, pleine de ruptures, est à son tour maintes fois interrompue par le récit des circonstances de la rédaction des *Mémoires*. Les événements personnels et universels s'alternent, l'histoire de la vie de Chateaubriand et celle de son temps se mêlent aux passages sur la genèse du texte ; ces fragments communiquent toujours avec d'autres, et ne jouent pas un rôle secondaire derrière la narration première. Cette technique narrative, avec sa temporalité décalée, contribue au phénomène de la *distanciation* qui se dessine entre le texte et ses lecteurs, avant de reprendre le fil habituel de la double chronologie déjà observée.

### **Les morts du moi et la mémoire**

Sans la mémoire aucune dimension historique ne serait envisageable et, tout en gardant les traces du passé, celle-ci confronte obstinément les souvenirs anciens aux impressions récentes. Les correspondances multiples entre les sentiments du passé et du présent mettent en jeu non seulement la puissance des souvenirs, mais aussi l'oubli impitoyable qui est la condition même de la réitération monotone des événements identiques : „les événements effacent les événements ; inscriptions

gravées sur d'autres inscriptions, ils font des pages de l'histoire des palimpsestes" (I, 4, p. 148). La distance temporelle ne peut pas effacer de la même façon les choses insignifiantes qui s'engouffrent dans un recommencement et une répétition éternels, et le récit des impressions passées dont le caractère unique a été conservé par l'écriture. Les souvenirs écrits viennent à l'aide des souvenirs gardés par la mémoire ; c'est le moi qui se réfléchit et se définit par rapport à ses textes. Les *Mémoires* dialoguent constamment avec la partie la plus intime de la création artistique de l'écrivain, et la réécriture systématique de ses textes est un rapport de *soi à soi* ; si les ouvrages antérieurs fixent un moment de son moi passé, la réactualisation de ces monuments est une étape bouleversante des métamorphoses successives du sujet.

L'expérience douloureuse des *Mémoires* c'est que le moi ne reste pas le même pendant les longues années de l'existence, mais il change toujours ; ce qui appartient à ce passé peut être considéré comme une période morte de la vie. C'est que le moi meurt plusieurs fois durant la vie, il y a toute une série de ruptures qui marquent l'existence : on pourrait appeler ce phénomène la *mort de soi-même à soi-même*. Le moi du présent médite sur un moi du passé, sur les événements qui lui ont paru uniques et décisifs, et qui ne se sont pas effacés de sa mémoire qui accumule les moments d'un temps passé. C'est une partie de l'écrivain, un petit morceau de ses „moi” qui est mort, mais qu'il retrouve et fait revivre grâce à l'écriture. Ces différents fragments d'un passé personnel se confondent :

„confusion de temps qui produit en moi une confusion de souvenirs ; la vie qui se consume mêle, comme l'incendie de Corinthe, l'airain fondu des statues des Muses et de l'Amour, des trépieds et des tombeaux.” (XXVII, 1, p. 90).

Chateaubriand se plaint de la difficulté de parler de ses malheurs pendant une période heureuse, et inversement, d'évoquer toutes les joies d'une jeunesse au milieu des problèmes accablants de la vieillesse. Mais ce qui est encore plus dur, c'est de se mettre à la place d'un moi évanoui, d'éprouver les mêmes sensations et les mêmes peines pour en faire le récit. L'anachronisme ne serait ici qu'un retour momentané d'un moi réel vers la description d'un moi défunt et ressuscité dans le texte. L'évocation du passé de son existence mène l'auteur au ressuscitement de ses *moi* qui envahissent, d'une manière spectaculaire, son esprit : „la vie de mes souvenirs absorbe le sentiment de ma vie réelle.” (XXIII, 7, p. 587). C'est aussi un danger de l'introspection que de vouloir confronter un moi mort au moi actuel : le résultat peut être pénible dans le cas d'un homme vieillissant qui cherche en vain le bonheur de ses jeunes années : „les plaisirs de la jeunesse reproduits par la mémoire sont des ruines vues au flambeau.” (XII, 5, p. 638). Ce n'est pas encore la destruction ultime, mais ces petites choses qui s'évanouissent et qui font mourir un moi du passé s'opposent incessamment au moi de l'auteur des *Mémoires*. Cette partie qui lui appartenait à l'époque, ce morceau détaché et mort n'est pas complètement perdu, ou plutôt il lui est impossible de s'en débarrasser : „en considérant l'être entier, en pesant le bien et le mal, on serait tenté de désirer tout accident qui porte à l'oubli,

comme un moyen d'échapper à soi-même" (V, 7, p. 302). L'écrivain n'est pas l'aboutissement logique de cette succession des *moi*, il n'en est pas la conséquence nécessaire ; son passé est gravé dans ses souvenirs, et le vieillard porte en lui la procession des *moi* morts qui le hantent et qui peuvent apparaître à n'importe quel moment dans sa mémoire.

Il en est ainsi pour la mort des amantes qui disparaissent et qui font place à d'autres femmes. Cette impermanence ressemble à une infidélité qui ne serait pas concevable par le moi qui avait été si fortement attaché à la personne aimée. Mais le temps passe, les grands événements et les grands chagrins deviennent de plus en plus lointains, et le moi renouvelé recommence à son tour son mouvement qui ne sera suspendu que par la mort. Cette position ne mène pas l'écrivain à un état déchirant de la schizophrénie, mais rend nécessaire un point de vue double qui est à la fois à l'intérieur d'un moi mort reconstitué par la mémoire, et le véritable moi lucide qui le contemple de l'extérieur :

„Voici une prodigieuse misère : trente-cinq ans se sont écoulés depuis la date de ces événements. Mon chagrin ne se flattait-il pas, en ces jours lointains, que le lien qui venait de se rompre était mon dernier lien ? Et pourtant, que j'ai vite, non pas oublié, mais remplacé ce qui me fut cher ! Ainsi va l'homme de défaillance en défaillance." (XV, 7, p. 129).

Ces paroles significatives de Chateaubriand éclairent parfaitement cette expérience déchirante de la discontinuité du moi. Après la perte de Mme de Beaumont, il reste inconsolable, le temps efface mais ne guérit jamais ces douleurs inoubliables ; le moi nouveau ne peut que conclure avec résignation : „notre vie est une perpétuelle rougeur, parce qu'elle est une faute continue" (XV, 7, p. 129). Il s'agit bien d'une mort, et non pas d'une modification, car la mort de l'autre emporte avec elle une partie de la vie de Chateaubriand, l'un de ses *moi* qui ne survit pas à cette rupture. L'inconsistance du moi apparaît dans ces moments critiques de l'existence, car la cohérence de la conduite du moi exigerait en effet une attitude qui n'est autre chose qu'une impasse. La mémoire conserve pieusement le souvenir de ces grands attachements, mais le temps estompe momentanément l'acuité des douleurs passées. Il y a quelque chose d'essentiellement nouveau et d'imprévisible qui fait son apparition, cette nécessité même d'une discontinuité sans laquelle on ne pourrait plus quitter les peines causées par la perte. Mais malgré ce caractère fragmentaire des moments du passé, insérés dans le cadre de la mort de soi-même à soi-même, ceux-ci constituent l'essence de la quête de l'identité. Cette recherche de soi est ainsi le résultat d'une structure qui insiste sur l'impossibilité d'une continuité dans la succession de ces métamorphoses sans lesquelles aucune compréhension du moi ne serait envisageable. Mais si cet apaisement s'effectue par le temps, la mémoire peut faire ressurgir ces moments intenses avec une force insoupçonnée ; ces blessures ne disparaissent jamais et n'attendent qu'un événement apparemment insignifiant pour renaître et pour faire souffrir l'écrivain. Le vieillard possède cette multitude d'un passé que la jeunesse ignore encore, les fantômes de ce même moi réapparaissent et

deviennent les compagnons muets de l'écrivain. Le récit se heurte inévitablement à l'obstacle objectif d'un langage limité, obstacle incontournable, qui montre bien le caractère inénarrable de ces sentiments douloureux qui ne peuvent renouveler les registres linguistiques :

„l'indigence de notre nature est si profonde, que dans nos infirmités volages, pour exprimer nos affections récentes, nous ne pouvons employer que des mots déjà usés par nous dans nos anciens attachements" (XV, 7, p. 129).

Mais l'écrivain n'accepte pas un compromis pareil, car „il est cependant des paroles qui ne devraient servir qu'une fois : on les profane en répétant" (XV, 7, p. 129).

### **La place de la mort**

Retrouver l'ordre dans une identité centripète ne signifie pas rendre cette écriture homogène ; bien au contraire, on est dans un ensemble qui a plus besoin d'une contiguïté que d'une homogénéité. Tout ce qui peut entrer dans le cadre d'un récit linéaire - construit sur la succession chronologique de sa vie et de l'histoire -, et tous les éléments qui permettent de faire converger l'ensemble du texte vers le centre dans une quête de l'identité, sont capables de maintenir une certaine cohérence sans imposer des contraintes nuisibles à la diversité de l'écriture. Cette complexité devient encore plus subtile avec sa faculté de substituer le moi-centre à une absence-mort qui, dans le même agencement linéaire de la narration, permet de reconstruire le moi disparu mais toujours présent dans le texte à travers ses fragments menus, dispersés à l'intérieur des *Mémoires*. La place de la mort est calculée dans le texte, les efforts de l'écrivain se concentrent dans une construction volontaire et consciente sur la mort. Tout ce qui tend vers le moi-centre du vivant de l'auteur constitue après la mort de celui-ci un mouvement contraire qui, ayant pour point de départ la mort, nous mène vers les passages dispersés d'un moi morcelé. Les morts successives du moi, au lieu de se structurer dans une unité quelconque, aboutissent à une dissolution irrévocable. Cette métamorphose sans fin rend impossible toute volonté de représenter sa propre conscience d'une manière permanente : les modifications incessantes du monde et du mémorialiste rendent nécessaire une écriture qui suit ce même mouvement d'une dissolution.

Cette écriture ne lutte pas contre la mort en lui opposant simplement un monument-texte, comme tout texte littéraire qui mène ce combat perpétuel : la stratégie de Chateaubriand consiste à faire entrer la mort dans le questionnement lyrique et à la rendre indispensable à l'organisation de l'œuvre. Si la mort est inévitable, sa place peut être calculée dans le texte qui n'atteint sa véritable fonction esthétique qu'après la mort de son auteur. Tous les éléments qui ont permis une meilleure compréhension de sa propre personnalité, après la disparition du sujet, doivent nécessairement remplir une fonction différente que celle d'une quête autobiographique. Toute la composition du texte est ainsi en relation non seulement

avec la mort, mais avec l'après-mort, avec une position qui ne perd jamais de vue la mort et qui l'invite à entrer dans les *Mémoires*. Les innombrables morceaux d'un moi déconstruit s'appuient sur la mort pour les faire communiquer avec une existence posthume qui, grâce à l'invocation incessante de la destruction finale, échapperait à l'effacement définitif. L'écrivain, après avoir franchi le seuil de la mort, nous a laissé un monument qui contient en effet les parcelles de son moi, mais d'une manière dispersée dans son œuvre. La technique de Chateaubriand, dans notre lecture, consiste à inverser l'architecture première d'un texte fondé sur l'introspection : il s'agit bien d'un mouvement contraire, d'une déconstruction volontaire dans les *Mémoires*. L'inversion des mouvements de l'affirmation de soi aboutit à la dissémination du moi dans le texte : *déconstruire le sujet pour parier sur une survie posthume*, constitue une construction inversée qui s'organise autour de la mort. La survie du sujet dans l'écriture s'effectue donc par le mouvement double d'une déconstruction et de sa relation permanente avec la mort qui devient non seulement partie intégrante des *Mémoires*, mais l'élément essentiel d'une recherche systématique d'une dimension de l'au-delà, d'un dépassement de la mort par l'écriture de la mort et qui préparerait en quelque sorte sa propre immortalité.

Le texte donne l'impression d'une narration et d'une existence achevées ; position impossible, car l'auteur modifie son texte jusqu'au dernier moment, et sa vie ne se termine qu'avec le passage indicible de la mort. La mort ainsi apprivoisée par l'écriture ne se réduit pas à un point final qui terminerait le texte, mais elle représente une fin qui se voit transfigurée en un commencement ; la clôture de l'existence devient l'ouverture vers une réalité posthume. Cette tentative consiste à préparer la place du moment ultime, le mettre au centre même du texte, et de le dépasser dans le sens d'une survie posthume d'un moi déconstruit : cette construction de la déconstruction nous mène d'une affirmation du sujet à sa dissémination et ouvre le chemin vers une écriture où la signification de la mort est inversée.

Cette technique de déconstruction du moi communique avec l'univers de l'au-delà : après la mort de l'auteur, son absence dans une réalité posthume se transforme en un texte dont il ne peut savoir le sort futur. Pendant son existence, il s'efforce de construire un monument qui échapperait à la mort et à la temporalité ; l'évocation de tout ce qui est du côté de la mort dans son écriture n'a plus rien d'une négativité simple : la mort ne donne naissance à des choses immortelles qu'à condition d'être transposée en une technique littéraire.

Si toute la construction volontaire des *Mémoires* témoigne d'une certaine architecture, celle-ci s'organise autour de cette identité centripète qui fait place à la mort : Chateaubriand fait converger tous les éléments de sa vie et de son époque vers le centre représenté par le moi qui sera remplacé par sa propre absence, l'absence causée par la mort mais qui occupe désormais la position du centre. Les multiples échos à l'intérieur du texte ont pour fonction non seulement d'anéantir la structure linéaire, mais de créer une certaine résonance dans l'esprit du lecteur ; la lecture de ce texte, qui nous rappelle d'autres textes, crée un ensemble particulièrement bien construit qui, à travers les thèmes récurrents, joue sur les retentissements interminables et incalculables : cette multitude des voix, grâce aux fragments qui se

reflètent, permet au texte de Chateaubriand de condenser une multiplicité extraordinaire des sens. Le moi qui écrit et qui est l'ordonnateur de l'univers des *Mémoires* s'inscrit dans un certain passage entre la recherche de soi et l'absence du centre. On voit ici le jeu subtil de cette écriture qui fait semblant de tout construire sur un moi qui remettrait de l'ordre dans son propre passé et dans celui de l'humanité, alors que tout repose sur un glissement entre la présence de l'écrivain et l'absence de la mort. Le centre, au moment même de se constituer, laisse entrevoir le retournement de tout mouvement centripète qui, n'ayant pour but que sa propre absence, se trouve disséminé dans l'écriture ; le centre n'étant plus le centre, c'est l'absence même, ce creux de la mort qui s'y introduit éternellement.





Ildikó LÓRINSZKY

**L'Orient, cet obscur objet du désir...  
Ambivalence et fatalité dans les notes de voyage de  
Gustave Flaubert**

„Ce que j'aime (...) dans l'Orient, c'est cette grandeur qui s'ignore, et cette harmonie de choses disparates”<sup>1</sup>.

Avant son départ pour l'Orient, le 22 octobre 1849, Flaubert avait une vision assez complexe de cette région lointaine : une vision composée, originairement, d'images héritées de ses lectures multiples, enrichies ensuite par l'apport érudit de ses recherches pour *La Tentation de saint Antoine*, avec Friedrich Creuzer comme maître initiateur. Ce grand voyage qui dura plus d'un an et demi, n'est pas exempt d'une certaine ambivalence car il peut s'interpréter à la fois comme un début et comme un aboutissement. Il constitue une expédition décisive et, en même temps, la dernière étape d'un long processus d'exploration, au cours duquel le „jamais vu” et le „déjà vu” ne cessent de se confronter, de se superposer et, finalement, de se mêler d'une façon inextricable. Ces dix-huit mois font figure d'un véritable voyage initiatique qui marquera une césure définitive dans la vie de Flaubert. La „période de jeunesse” que l'on a l'habitude de lier aux œuvres écrites dans les années quarante (tantôt à *Novembre*, tantôt à *L'Éducation sentimentale* de 1845), semble en fait se prolonger jusqu'à la date de 1851 qui est à la fois celle du retour et du recommencement. Le destin des notes de voyage, document de premier ordre sur cette période exceptionnelle d'enrichissement, semble confirmer le vrai caractère de cette aventure initiatique.

Dans une étude servant d' „Introduction” à son édition du *Voyage en Égypte*<sup>2</sup>, P.-M. de Biasi suit pas à pas l'évolution intérieure du jeune Flaubert qui, revenu à Croisset, décide d' „entrer en littérature”. Comme les récits de voyage étaient toujours en vogue, la publication d'un ouvrage sur l'Orient aurait pu être pour l'auteur une occasion à ne pas manquer pour se faire connaître. Flaubert, pendant un certain temps, pensa, en effet, à reprendre et à réécrire ses notes prises sur le vif, pour en publier un volume. En réalité, l'idée de faire un récit bien structuré apparut dès le départ pour l'Orient, mais le rythme du voyage empêcha le romancier de se lancer dans un véritable travail de composition. Après son retour, Flaubert se consacra à la réécriture de ses notes, rédaction qui aboutit à un manuscrit de cent quatre-vingt-sept

<sup>1</sup> Lettre à L. Colet, le 27 mars 1853, in *Correspondances*, Gallimard, NRF, t. 2, p. 283.

<sup>2</sup> FLAUBERT, G., *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie par P.-M. de Biasi, Paris, Grasset, 1991.

pages rédigé en moins de cinq semaines. La rapidité excessive de ce travail de réécriture s'explique par un changement significatif concernant la destination des notes. Flaubert, en réfléchissant à son voyage, renonça à son projet de publication et choisit un autre chemin pour „donner sa mesure”. Le manuscrit sera comme passé sous silence et le romancier lui attribuera un statut particulier : celui d'une espèce de document intime qu'il ne montrera qu'à ses proches. Les notes de voyage constitueront, en quelque sorte, un catalogue inépuisable d'images personnelles, doté d'une fonction remémorative, et destiné à faire revivre les moindres détails de cette aventure inoubliable.

Ces notes dont on retrouvera les traces dans plusieurs œuvres à venir, semblent avoir rapidement acquis, pour Flaubert, un curieux statut intermédiaire entre le journal intime et le dossier documentaire, avec déjà en germe la plupart des motifs constitutifs du grand roman africain que sera *Salammbô*.

### La „poésie complète” : l'obscène et le sublime

„C'est ici qu'on s'entend en contrastes, des choses splendides reluisent dans la poussière”<sup>3</sup>.

Les notes de Flaubert, ainsi que les lettres écrites au cours du voyage, rendent compte d'une multitude d'expériences où le voyageur découvre ou redécouvre ce qu'il voit et ce qu'il ressent. La confrontation des rêves et de la réalité constitue une sorte de leitmotiv, et le paysage découvert tend à se transformer en paysage revisité :

„Tu me demandes si l'orient est à la hauteur de ce que j'imaginai. À la hauteur, oui, et de plus il dépasse en largeur la supposition que j'en faisais. J'ai trouvé dessiné nettement ce qui pour moi était brumeux. Le fait a fait place au pressentiment, si bien que c'est souvent comme si je retrouvais tout à coup de vieux rêves oubliés”<sup>4</sup>.

Dans cette lettre que le romancier envoya à sa mère du Caire le 5 janvier 1850, l'expérience directe apparaît comme la confirmation et la cristallisation d'un Orient longtemps rêvé. La même idée se trouve formulée très clairement dans une lettre adressée à Louis Bouilhet le 4 septembre 1850 :

„Tout ce que je vois ici, je le retrouve. (Il n'y a que les villes, les hommes, usages, costumes, ustensiles, choses de l'humanité enfin, dont je n'avais pas le détail net.) Je ne m'étais pas trompé. (...) — Il y a des paysages où j'ai déjà passé, c'est certain”<sup>5</sup>.

Pour reprendre sa propre formule, Flaubert, en véritable artiste, ne peut „se tromper sur la nature”<sup>6</sup>, c'est-à-dire que ses sensations correspondent tout à fait à ce qu'il avait imaginé. Tout au long de son chemin, il a l'impression de refaire un

---

<sup>3</sup> Lettre à L. Bouilhet, Le Caire, 1<sup>er</sup> décembre 1849, in *Corr.*, Gallimard, NRF, t. I, p. 541.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 538 et p. 680.

voyage déjà connu, comme quelqu'un, dit-il, qui reviendrait d'un long rêve ou qui se souviendrait d'une réincarnation. La multitude de passages évoquant la diversité et la beauté des paysages, témoigne de l'émotion profonde qu'exerça sur lui le sublime de la nature. La lumière presque irréelle qui „paraît pénétrer la surface des choses et entrer dedans”<sup>7</sup>, constitue, avec ses multiples variantes, le motif principal des notes sur le paysage. La profusion des couleurs donne lieu à d'intenses descriptions :

„Le vent faiblit à l'entrée de la nuit — coucher du soleil — les pyramides de Sakkarah se détachent en gris dans la couleur d'or qui s'étend depuis la ligne de la terre jusqu'au milieu du ciel”<sup>8</sup>.

L'une des plus belles confessions de foi panthéistes de Flaubert se cache dans ces notes où, après une description de coucher de soleil, il écrit :

„Les montagnes sont indigo foncé (côté de Médinet-Abou) — du bleu par-dessus du gris-noir, avec des appositions longitudinales lie-de-vin, dans les fentes des vallons — les palmiers sont noirs comme de l'encre — le ciel <est> rouge — le Nil a l'air d'un lac d'acier en fusion. (...) C'est alors que, jouissant de ces choses, au moment où je regardais trois plis de vagues qui se courbaient derrière nous sous le vent [que] j'ai senti [venir] monter du fond de moi un sentiment de bonheur solennel qui allait à la rencontre de ce spectacle, et j'ai [gratifié] remercié Dieu dans mon cœur de m'avoir fait apte à jouir de cette manière — [tant] je me sentais fortuné par la pensée quoiqu'il me semblât pourtant ne penser à rien — c'était une volupté intime de tout mon être”<sup>9</sup>.

Flaubert donne ici libre cours à ce panthéisme latent que l'on a déjà pu saisir dans certains passages de ses écrits de jeunesse, et qu'il évoqua lui même dans ses lettres adressées à Louise Colet<sup>10</sup>. Dans les notes de voyage, réapparaît ce désir secret de se dissoudre dans le paysage, de devenir partie intégrante de la nature, à la manière des pierres et des plantes :

„je vis comme une plante, je me pénètre de soleil, de lumière, de couleurs et de grand air”<sup>11</sup>.

Le paysage peut en même temps revêtir un aspect surnaturel :

„palmiers doums : cet arbre fait penser à un arbre peint — (...) au coucher du soleil la verdure devient archi-verte (on entre dans une autre nature — le caractère agricole de l'Égypte disparaît)”<sup>12</sup>.

Soudain, dans le silence du désert, avec les dernières lumières du disque solaire qui est en train de disparaître, la nature peut devenir terrible, comme le Sphinx<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 201.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 273-274.

<sup>10</sup> Cf. lettre du 30 août 1846, in *Corr.*, t. 1, p. 320. Quant au panthéisme de Flaubert, voir l'étude de Jean Bruneau, *Le „Conte oriental” de Flaubert*, Paris, Denoël, 1973, p. 75.

<sup>11</sup> Lettre à sa mère, le 5 janvier 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 562.

<sup>12</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 269-270.

L'observateur fasciné est comme captif de ce paysage à la fois réel et mythique capable d'exciter des visions, incitant la terreur et presque immédiatement, le sentiment indéfinissable d'un bonheur euphorique. Ainsi en va-t-il de l'épisode du vent de sable et de l'apparition en plein désert d'une caravane fantomatique :

„à notre droite un tourbillon de khamsin s'avance, venant du côté du Nil (...) le tourbillon grandit et s'avance sur nous — c'est comme un immense nuage vertical qui, bien avant qu'il ne nous enveloppe, surplombe nos têtes, tandis que sa base, à droite, est <encore> loin de nous — il est brun-rouge — et rouge pâle — nous sommes en plein dedans — une caravane nous croise — les hommes entourés de couffieh (les femmes très voilées) se penchent sur le cou des dromadaires — ils passent tout près de nous (...) c'est comme des fantômes dans des nuages — Je sens [un] quelque chose comme un sentiment de terreur et d'admiration furieuse me couler le long des vertèbres — Je ricane nerveusement — je devais être très pâle et je jouissais d'une façon inouïe — il m'a semblé, pendant que la caravane a passé, que les chameaux ne touchaient pas à terre, qu'ils s'avançaient du poitrail avec un mouvement de bateau, qu'ils étaient supportés [par] là-dedans, et très élevés au-dessus du sol, comme s'ils eussent marché dans des nuages où ils enfonçaient jusqu'au ventre”<sup>14</sup>.

Le regard attentif de l'observateur construit une sorte de rapport organique entre le paysage et l'architecture. Ainsi au pied de la montagne de Médinet-Abou :

„la montagne toute proche par-derrrière domine ces grands édifices encore debout — architecture et paysage semblent avoir été faits par le même ouvrier”<sup>15</sup>.

Dans l'espace et dans le temps, la nature et l'architecture semblent se superposer et s'imbriquer l'une dans l'autre, ce qui contribue à renforcer le caractère architectural du paysage :

„promenade au coucher du soleil dans les bois de palmiers, leur ombre s'étend sur l'herbe verte comme les colonnes devaient faire autrefois sur les grandes dalles disparues — le palmier, arbre architectural — tout en Égypte semble fait pour l'architecture : plans des terrains, végétations, anatomies humaines, lignes de l'horizon”<sup>16</sup>.

„(la Pyramide de Chéphren) me paraît démesurée et tout à pic — ça a l'air d'une falaise, de quelque chose de la nature, d'une montagne qui se serait faite comme cela, de je ne sais quoi de terrible qui va vous écraser”<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 407-408.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 217.

On retrouve la même fusion de la nature et de l'architecture dans les descriptions de *Salammbô*. Ainsi, dans les jardins d'Hamilcar, „l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre comme une double colonnade d'obélisques verts”<sup>18</sup> et il y avait „des troncs d'arbres barbouillés de cinabre qui ressemblaient à des colonnes sanglantes”<sup>19</sup>. Sur la longue route qui mène à Sicca, se dressent d'énormes rochers, pareils „à la proue d'un vaisseau ou au piédestal de quelque colosse disparu”<sup>20</sup>. À Carthage, les enceintes des vieux quartiers „se levaient çà et là comme de grands écueils, ou allongeaient des pans énormes, à demi couverts de fleurs (...), et des rues passaient dans leurs ouvertures béantes, comme des fleuves sous des ponts”<sup>21</sup>. Les Mercenaires qui s'approchent de la ville, aperçoivent subitement une „ligne de murailles posée sur des roches blanches et se confondant avec elles”<sup>22</sup>.

Dans les notes de Flaubert, la topographie, la flore et la faune ainsi que les êtres humains semblent à certains moments se confondre, partageant les mêmes qualités et participant à la même symbiose. De nombreuses descriptions reflètent cette vision englobante :

„les côtes du chameau plates et fortes ressemblent à des [bras] branches de palmier dégarnies de feuilles et courbées”<sup>23</sup>.

„La roche est si déchiquetée qu'elle a des apparences animales, comme seraient des vertèbres informes”<sup>24</sup>.

Un autre passage nous présente une caravane de chameaux qui se fond dans la ligne d'horizon :

„De temps à autre nous rencontrons d'autres caravanes — à l'horizon, c'est d'abord une longue ligne en large, et qui se distingue à peine de la ligne d'horizon — puis cette ligne noire se lève de dessus l'autre, et sur elle <bientôt> on voit des petits points — (...) ce sont les têtes des chameaux qui marchent de front — balancement régulier de toute la ligne — vues en raccourci, ces têtes ressemblent à des têtes d'autruche”<sup>25</sup>.

De même, certains couchers de soleil détachent à l'horizon l'image d'un immense cheval doré :

„les nuages partent d'une crête principale comme les mèches d'une crinière (de cheval) lumineuse”<sup>26</sup>.

Ce paysage qui suscite des sentiments contradictoires (tantôt la peur, tantôt l'émerveillement), reste perpétuellement insaisissable. Il est marqué d'une ambiguïté

---

<sup>18</sup> *Salammbô*, éd. C.H.H., p. 43.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>23</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 241.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 216. Cf. lettre à sa mère, Le Caire, le 4 décembre 1849, in *Corr.*, t. 1, p. 546.

<sup>25</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 408.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 315.

indéniable, comme sa lumière, cette lumière aveuglante qui a une transparence noire<sup>27</sup>.

De même, le rocher noir peut paraître blanc sous un coup de soleil éclatant :

„de loin un rocher noir, brillant au soleil, me fait l'effet d'un Nubien en chemise blanche, posté en vigie, ou d'un morceau de linge blanc qui sèche — comment ce qui est noir peut-il ainsi arriver à paraître blanc? (...) j'ai [déjà] plusieurs fois observé ce même effet...”<sup>28</sup>.

Ce renversement des extrêmes chromatiques remplit le paysage d'une atmosphère troublante<sup>29</sup>. Certains sites produisent un effet sinistre, terrifiant, comme ce cimetière à Siout (Lycopolis) avec ses murs dentelés qui „représentent d'ensemble un régiment confus de mâchoire de requins”<sup>30</sup>. Au bas de la colline des Pyramides, „le sable est couvert et rempli de détritiques humains, noirs et blancs au soleil, morceaux de momies, fémurs”<sup>31</sup>. Dans la vallée de Biban El-Molouk, ayant visité les tombeaux des rois, Flaubert remarqua : „pour aller à la vallée des Rois, le paysage est anthropophage”<sup>32</sup>.

Cet aspect morbide se trouve renforcé par les images de la pourriture et de la décomposition qui semblent rythmer les descriptions. Le paysage est comme pénétré d'une odeur nauséabonde :

„Des chiens blanchâtres à tournure de loup, à oreilles pointues hantent ces puants parages (...) — il y <en> a qui ont le museau violet de sang caillé, recuit au soleil (...). Le grand soleil fait puer les charognes, les chiens roupillent en digérant, ou déchiquettent tranquillement”<sup>33</sup>.

Flaubert, attiré par la dissection, fait des observations minutieuses sur les charognes et les carcasses d'animaux :

„des oiseaux <de> proie tournaient dans le ciel — chien déchiquetant un âne dont il ne restait qu'une partie du squelette et la tête avec la peau complète — la tête, à cause des os, est sans doute le plus mauvais morceau. C'est toujours par les yeux que les oiseaux commencent, et les chiens généralement par le ventre <ou l'anus> — ils vont, tous, des <parties les> plus tendres aux plus dures”<sup>34</sup>.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 320. Sur la lumière noire, voir la note de P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 319, note n°279.

<sup>28</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 319.

<sup>29</sup> Comme le signale P.-M. de Biasi (in *Voyage en Égypte*, p. 319.), l'étude de Jean-Pierre Richard met en rapport cette particularité du texte flaubertien avec l'obsession sadique. Cf. *La création de la forme chez Flaubert* (1954), in *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, p. 195-196.

<sup>30</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 268.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 228. Ces observations seront reprises et exploitées au cours de la rédaction de *Salammô*. V. les notes manuscrites de Flaubert, transcrites et publiées par Anne GREEN, BN n.a.fr. 23662, folio 222° v°. (in *Salammô Reassessed. Flaubert and the Historical Novel*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1982, p. 135).

Outre les images de carcasses d'ânes et de chameaux<sup>35</sup>, les notes contiennent plusieurs descriptions de cadavres, d'une précision quasi médicale<sup>36</sup>. Flaubert ne manque pas de visiter les hôpitaux et, lorsque l'occasion se présente, un cabinet d'anatomie<sup>37</sup>. Il prend des notes d'une crudité troublante à l'hôpital de Caserlaineh où la discipline militaire participe à la fois du grotesque et du tragique :

„jolis cas de véroles — Dans la salle des mamelouks d'Abbas plusieurs l'ont dans le cul — sur un signe du médecin, tous se levaient debout sur leurs lits, dénouaient la ceinture de leur pantalon (...) et s'ouvraient l'anus avec leurs doigts pour montrer leurs chancres. Infundibulum énormes — l'un avait une mèche dans le cul — vit complètement privé de peau à un vieux — j'ai reculé d'un pas à l'odeur qui s'en dégageait — Rachitique : les mains retournées, les ongles longs comme des griffes (...) le reste du corps était d'une maigreur fantastique — la tête était entourée d'une lèpre blanchâtre”<sup>38</sup>.

Le summum du macabre est atteint lors de l'épisode terrifiant de la visite des grottes de Samoun (grottes des crocodiles). L'expédition qui s'annonce difficile finit par se transformer en voyage hallucinatoire. Les visiteurs s'efforcent d'avancer comme des reptiles, en glissant et rampant dans les trous humides de la grotte :

„un trou dans lequel on descend — il faut marcher sur les genoux (...) on rampe sur la poitrine, atroce fatigue (...) — on tourne — on descend — on monte. Souvent il faut se glisser de côté pour passer — je suis souvent obligé de me mettre [de côté] sur le dos et de me glisser à coups de vertèbres comme un serpent”<sup>39</sup>.

Les voyageurs, en s'approchant du chantier des momies, et en se heurtant au cadavre momifié d'un Arabe (qui, selon la tradition, fut étranglé par le Diable), se retrouvent enfermés dans un labyrinthe surnaturel :

„À deux cents pas environ du chantier des momies, cadavre desséché d'un Arabe que l'on ne voit bien que jusqu'au tronc — il a la face horriblement contractée, la bouche de côté, ronde comme un œuf, crie de toute la force humaine possible”<sup>40</sup>.

Au fond de la grotte, le visiteur a l'impression d'être enseveli sous des montagnes d'os :

---

<sup>35</sup> Cf. *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 178 et p. 411).

<sup>36</sup> On retrouve le même type d'observation clinique dans *Salammô*. Les scènes de bataille et d'exécution révèlent, à plusieurs reprises, une obsession morbide de la putréfaction. Voir par exemple la description qui clôt le Chapitre XIV (CHH, p. 266).

<sup>37</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 229. Ce goût à la fois voyeur et nécrophile pour l'amphithéâtre remonte chez Flaubert aux premiers souvenirs d'enfance, cf. lettre à L. Colet, le 7 juillet 1853, in *Corr.*, t. 2, p. 375. L'enfance de Flaubert fut déterminée par la proximité de l'hôpital et de l'amphithéâtre, v. la lettre adressée à Mlle Leroyer de Chantepie, du 30 mars 1857, in *Corr.*, t. 2, p. 697.

<sup>38</sup> *Voyage en Égypte*, p. 229.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 432-433.

„Amoncellement désordonné de momies de toute sorte (...) Ils sont là tous, les uns sur les autres, entassés, tranquilles — on casse des os sous ses pieds, on baisse la main et on tire un bras”<sup>41</sup>.

Il est difficile de ne pas mettre en rapport la crudité de ces descriptions avec la „pointe d’imagination sadique” évoquée par Sainte-Beuve dans son article sur *Salammô*, critique contre laquelle Flaubert ne protesta que faiblement. Le roman carthaginois semble, en effet, participer d’un imaginaire sadien, mais dans une vision beaucoup plus large de la „cruauté”. C’est, bien au-delà des scénarios sadiens, la Nature toute entière qui est la scène de la férocité. L’épisode du défilé de la Hache (Chapitre XIV du roman) relate l’agonie épouvantable de l’armée des mercenaires piégés dans une ravine entourée de roches taillées à pic et sans voie d’issue. Le paysage qui se métamorphose en un véritable „théâtre de la cruauté”, forme une „espèce d’hippodrome”<sup>42</sup> et sert de cadre à toute une série de spectacles terrifiants<sup>43</sup>.

Certains extraits de la *Correspondance* montrent d’ailleurs que le romancier a repris ses lectures de Sade pendant la rédaction de *Salammô*<sup>44</sup>. Le *Journal* des Goncourt témoigne aussi du culte empreint de grivoiserie que Flaubert voua au divin marquis. Ce culte, par le sens aigu du risible qui le caractérise, s’accompagne d’une sorte de mise à distance ironique :

„Flaubert, une intelligence hantée par M. de Sade, auquel il revient toujours, comme à un mystère qui l’affriole. Friand de la turpitude au fond, la cherchant, heureux de voir un vidangeur manger de la merde et s’écriant, toujours à propos de Sade : ‘C’est la bêtise la plus amusante que j’aie rencontrée’ !”<sup>45</sup>

Dans son roman carthaginois, Flaubert se propose de compléter le riche répertoire de tortures et de scènes sanglantes, en réalisant le programme qu’il esquissa dans les années quarante :

„Le marquis de Sade a oublié deux choses : l’anthropophagie et les bêtes féroces ce qui prouve que les hommes les plus grands sont encore petits”<sup>46</sup>.

Indissociable de la dimension cruelle, une certaine ambivalence sera désormais inhérente à la vision flaubertienne de l’Orient et s’exprimera dans ce mélange

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>42</sup> *Salammô*, éd. C.H.H., p. 245.

<sup>43</sup> Cf. la lettre adressée aux frères Goncourt, du 2 janvier 1862, in *Corr.*, t. 3., p. 195. et celle écrite à Jules Duplan le 2 janvier 1862, in *Corr.*, t. 3., p. 193.

<sup>44</sup> Les personnages du marquis de Sade apparaissent à plusieurs reprises dans la *Correspondance* de cette période. V. la lettre à Jules Duplan, écrite après le 19 février 1859, in *Corr.*, Gallimard, NRF, t. 3, p. 18 ; celles du 1<sup>er</sup> (?) octobre et du 26 octobre 1859, envoyées au même, in *Corr.*, t. 3, p. 42 et p. 52 et la lettre écrite à E. Feydeau, datée du 18 juillet 1859, in *Corr.*, t. 3, p. 30.

<sup>45</sup> Dimanche, novembre 1858, in GONCOURT, E. et J. de, *Journal*, Paris, Laffont, „Bouquins”, t. 1, p. 417.

<sup>46</sup> *Souvenirs, notes et pensées intimes*, Paris, Buchet/Chastel, 1965, p. 73-74. La référence à l’œuvre du Marquis de Sade apparaît aussi dans les carnets du romancier. Dans le *Carnet 2* (F 6°), voir *Carnets de travail*, Paris, Balland, 1988, p. 215. Sur l’influence de Sade sur Flaubert et sur ses contemporains, v. le livre de PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977 (éd. or. en italien, 1930), p. 151-162.



inextricable du „grotesque” et du sublime. Flaubert en fait la remarque dans une lettre adressée à son ami Bouilhet, un mois à peine après son arrivée en Égypte :

„il y a un élément nouveau, que je ne m’attendais pas à voir et qui est immense ici, c’est le grotesque. Tout le vieux comique de l’esclave rossé, du vendeur de femmes bourru, du marchand filou, est ici très jeune, très vrai, charmant”<sup>47</sup>.

Il serait difficile de citer tous les épisodes souvent anecdotiques, racontés par Flaubert dans ses notes, mais nous pouvons cependant remarquer que le grotesque constitue un registre particulier dans *Salammô*, et que cet aspect du roman, comme sa dimension comique, sont des composantes assez peu étudiées par la critique. Le grotesque apparaît donc comme l’une des manifestations de cette „harmonie de choses disparates”, harmonie paradoxale dont les éléments relèvent d’une ambiguïté fondamentale.

Cette omniprésence de l’ambiguïté se retrouvera dans *Salammô*, comme motif constitutif de la structure énigmatique du récit. On trouve ainsi dans les notes de voyage la présence d’un motif qui deviendra essentiel dans le roman carthaginois, à savoir, l’ambiguïté du voile : exhibition et dissimulation. Liée à la représentation sexuelle, la tradition orientale du voile est associée par Flaubert à une sorte d’universalité de la prostitution, à la fois transculturelle et transhistorique. À Thèbes, Flaubert découvre des gravures lubriques dans une grotte qu’il décrit minutieusement :

„Putains nues, avec l’intention lubrique de la cuisse dont le genou est rentré très en dedans — ces demoiselles ont des robes transparentes — cela rappelle les bordels Deveria 1829 — la gravure cochonne a donc existé de toute antiquité !”<sup>48</sup>

Mais l’ambiguïté du dévoilement est manifestement liée pour Flaubert à une obsession toute personnelle. Depuis que le texte intégral du manuscrit original a été publié, on peut y découvrir un lapsus particulièrement intéressant, voire révélateur. Au cours de la traversée à bord du *Nil*, avant d’arriver à Alexandrie, le navire débarqua à Malte où Flaubert ne manqua pas de faire quelques observations sur les femmes. Dans son carnet, on découvre les phrases suivantes :

„Femmes de Malte, généralement petites, teint pâle, le tablier [par] sur la tête. Cela se rapproche déjà du voile”<sup>49</sup>.

Les femmes maltaises, avec leur coiffure caractéristique, apparaissent comme les premières représentantes d’un type tant rêvé, de cet être énigmatique caché sous son

---

<sup>47</sup> Lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1849, Le Caire, in *Corr.*, t. 1, p. 538.

<sup>48</sup> *Voyage en Égypte*, p. 390. Flaubert fera la même observation une dizaine d’années plus tard, lorsqu’il consultera la collection du Cabinet des Médailles pour la documentation de son roman carthaginois. Voir lettre du 16 mars 1860, *Corr.*, t. 3, p. 80.) et *Carnets de travail*, éd. cit., p. 181, Carnet 7 (1860), folio 44. Les notes prises par Flaubert dans les salles du British Museum à l’occasion d’un court séjour à Londres en octobre 1851, révèlent que ce type de scène faisait partie intégrante de l’imaginaire oriental du romancier. (Cf. *Carnet de Londres*, folio 7 verso, publié par P.-M. de Biasi, in *L’Ennemi*, Paris, C. Bourgeois éd., 1991, p. 51).

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 161.

voile. Cependant, comme le remarque P.-M. de Biasi<sup>50</sup>, Flaubert, dans son manuscrit, écrivit „viole” au lieu de „voile”, sans s’apercevoir de l’erreur et, surtout, du changement significatif de sens que cela entraînait. En fait, ce lapsus inconscient et le rapport plurivoque qui s’établit entre le voile et le viol en tant que dévoilement, constituera une espèce de leitmotiv dans *Salammbô*.

Les notes de voyage présentent de nombreuses remarques sur l’ambivalence sexuelle des populations autochtones. Parmi les observations qui portent sur la population mixte du pays, on trouve l’observation suivante :

„la race nègre est encore plus variée que la race blanche. On y trouve tous les profils (...) Quelques-uns ont la constitution plastique de la femme, et quoiqu’ils soient nus (...), vous ne savez guère à quel sexe ils appartiennent”<sup>51</sup>.

Mais l’ambiguïté présentée ici comme un pur produit de la nature se trouvera encore accentuée par l’artifice : c’est le cas des travestis<sup>52</sup> et des eunuques.

C’est une atmosphère composée de mystère et d’ambivalence qui entoure la prostituée, figure clef de l’Orient flaubertien. Le romancier qui, comme en témoignent ses premiers écrits, rêvait depuis longtemps de cette beauté des femmes orientales, aux yeux en forme d’amande et aux cheveux noirs, ne manqua pas de profiter de son voyage pour ajouter à ses rêveries l’apport irremplaçable des expériences vécues. Les notes de Flaubert font état d’un bon nombre d’aventures érotiques : la théorie et la pratique se rejoignent et les épisodes relatés présentent une riche variation de registres, allant du grotesque au sentimental ou bien du comique au sublime. Il faudrait sans doute souligner le caractère composite de ces scènes, car les passages les plus „osés” du manuscrit ont été longtemps passés sous silence, et l’image même de la femme orientale semble avoir subi une certaine mystification. Avant d’aborder la figure de Kuchouk-Hânem, cette danseuse égyptienne qui, dans la critique flaubertienne, a acquis une valeur de symbole, citons un autre extrait, celui qui raconte l’histoire d’une soirée passée avec une prostituée moins célèbre. Au fil des notations apparaissent quelques images intemporelles (les vêtements de la femme orientale, la sonorité des bijoux et des sandales, la lumière lunaire, etc.), qui, dans un autre contexte, traverseront la fiction de *Salammbô* :

„J’ai pris Hadély (la seconde), elle a passé devant moi portant un flambeau à la main — ses chalouars amples [fai] traînaient par terre, et ses sandales claquaient sous ses pieds, à chaque pas — bruit d’étoffe et de vent — froufrou doux par terre — les piastres d’or de sa chevelure, en ligne au bout de fils de soie, bruissaient — c’était un bruit clair et lent — le clair de lune passait par la fenêtre — je voyais le palmier, un coin de ciel avec du bleu et des nuages”<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> *Ibid.*, note n 71.

<sup>51</sup> Lettre à Frédéric Baudry, 21 juillet 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 655. Voir aussi *Voyage en Égypte*, p. 415-416.

<sup>52</sup> Cf. *Voyage en Égypte*, p. 195.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 197.

Ce passage relate d'ailleurs l'une des aventures où la prostitution se trouve dépourvue de tout sentimentalisme amoureux et la figure de la courtisane ne subit aucune sorte d'idéalisation : elle apparaît avant tout comme une femme qui ne sert que la jouissance physique et qui se trouve privée de connotation mythique. Toutes les prostituées rencontrées par l'écrivain en Égypte, sont loin de posséder cet étrange charme ensorceleur qu'incarne la célèbre almée d'Esneh, Kuchouk-Hânem. Cette danseuse exerce sur Flaubert une véritable fascination : les passages qui la mettent en scène se présentent comme une projection d'images tantôt crues, tantôt oniriques, où la frontière du rêve et de la réalité semble à peine discernable.

Étant donné l'importance de cette figure dans les notes et la *Correspondance* de Flaubert, la critique tend à retrouver partout dans son œuvre l'empreinte de Kuchouk-Hânem. Bien que Salammbô et Salomé doivent beaucoup à la courtisane égyptienne, il serait plus juste de dire que ces personnages féminins se rattachent au même type d'idéal rêvé, et qu'elles représentent toutes les trois une même image contradictoire de la féminité. Cette femme inaccessible, séduisante, vénale et corruptrice se définit avant tout par l'énigme d'une sensualité muette et insatiable. Le mystère qui l'entoure revêt une dimension mythique et symbolise l'„éternel féminin" au sens flaubertien du terme. Par ses qualités de danseuse et de femme savante (almée), Kuchouk-Hânem semble elle-même porteuse d'un certain héritage antique : Flaubert, pendant la nuit passée avec la courtisane égyptienne, pensa à Judith et à Holopherne<sup>54</sup>. La femme orientale, telle que l'imagine Flaubert, rassemble en elle d'une façon condensée les traits principaux de cet ensemble à la fois réel et mythique qui s'appelle „Orient" : la vision flaubertienne de l'Orient se trouve ainsi profondément ancrée dans une sorte de mythologie féminine que Kuchouk-Hânem symbolise dans la mesure où Flaubert y projette imaginativement l'ensemble de ses multiples et diverses expériences érotiques d'Orient.

Ce rapprochement entre l'Orient et la femme qui, dans une forme explicite, constituera l'un des pivots de la poétique de *Salammbô*, est déjà présent implicitement dans la *Correspondance* de Flaubert dès le début des années cinquante. L'extrait d'une lettre adressée à Louise Colet nous semble particulièrement révélateur à cet égard :

„Voilà l'Orient vrai et, partant, poétique : des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine. Laissez donc la vermine, elle fait au soleil des arabesques d'or. Tu me dis que les punaises de Kuchiouk-Hânem te la dégradent ; c'est là, moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. (...) Cela me rappelle Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres ; le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse ?"<sup>55</sup>

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>55</sup> Lettre à L. Colet, du 27 mars 1853, in *Corr.*, t. 2, p. 283-284.

C'est d'ailleurs dans la même lettre que l'on trouve la définition peut-être la plus précise de la féminité orientale, même si l'argumentation développée par le romancier ne peut être entièrement séparée de son contexte. En 1853, Flaubert, qui avait commis l'imprudence de montrer ses notes de voyage à Louise Colet, se voit contraint de donner des explications pour calmer la jalousie de sa maîtresse :

„Pour Kuchiouk-Hânem, ah ! rassure-toi et rectifie en même temps tes idées orientales. Sois convaincue qu'elle n'a rien éprouvé du tout ; au moral, j'en réponds, et au physique même j'en doute fort. Elle nous a trouvés de fort bon cawadja (seigneurs) parce que nous avons laissé là pas mal de piastres, voilà tout. (...) La femme orientale est une machine, et rien de plus ; elle ne fait aucune différence entre un homme et un autre homme. Fumer, aller au bain, se peindre les paupières et boire du café, tel est le cercle d'occupations où tourne son existence. Quant à la jouissance physique, elle-même doit être fort légère puisqu'on leur coupe de bonne heure ce fameux bouton, siège d'icelle. Et c'est là ce qui la rend, cette femme, si poétique à un certain point de vue, c'est qu'elle rentre absolument dans la nature”<sup>56</sup>.

La conception de *Salammô* se formera sous le signe de cette „poésie complète” que représente, aux yeux de Flaubert, l'Orient à visage féminin. Dans son roman carthaginois, l'Orient et la femme finissent par se rejoindre dans une même vision mythique : une femme fatale en Orient, terre de la fatalité.

### **La mélancolie du temps suspendu**

Les notes de Flaubert évoquent, certes, les souvenirs d'une grande expédition entreprise vers le milieu du siècle dernier. Cependant, elles relatent aussi l'expérience singulière d'un étrange voyage dans le temps. Ce qui attirait Flaubert vers ces pays fabuleux où le ciel est toujours bleu, c'était non seulement le sublime de la nature, mais surtout la nostalgie d'une époque que le romancier chérissait depuis toujours, celle de l'Antiquité orientale. Époque miraculeuse et sanglante, inhumaine dans sa grandeur, qui constitue l'un des thèmes récurrents de ses écrits de jeunesse, et que Flaubert voyageur tentera de redécouvrir à travers les images et les sites de l'Orient moderne. Il est incontestable que le romancier, sur ce point, semble rester fidèle à une tradition qui fut renouvelée par les premiers Romantiques. La thèse de l'Orient éternel que le jeune Flaubert hérita de ses modèles littéraires, subira sans doute des modifications significatives au cours de son grand voyage de 1849-1851. Cependant, cette idée que l'on rencontre dès les premières pages de son *Voyage en Égypte*<sup>57</sup>, ne sera pas entièrement ébranlée par l'expérience vécue. La *Correspondance* de Flaubert contient un bon nombre de passages qui peuvent nous rappeler la conviction de ses prédécesseurs : celle de Chateaubriand et des premiers voyageurs européens qui se mirent en route au début du siècle dernier, et qui, en pénétrant l'espace mystérieux et clos de l'Orient contemporain, croyaient remonter à l'origine du christianisme, et

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 282.

<sup>57</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 139.

découvrir le pays de la Bible. L'idée généralement répandue selon laquelle, sur cette partie de la Terre, le temps devient comme suspendu, et les siècles se déroulent sans bouleverser l'ordre archaïque d'une civilisation immobile, apparaît à plusieurs reprises dans la *Correspondance* de Flaubert. On peut citer parmi d'autres cet extrait d'une lettre adressée au docteur Jules Cloquet :

„Pour qui voit les choses avec quelque attention, on *retrouve* encore bien plus qu'on ne *trouve*. Mille notions que l'on n'avait en soi qu'à l'état de germe, s'agrandissent et se précisent, comme un souvenir renouvelé. Ainsi, dès en débarquant à Alexandrie, j'ai vu venir devant moi toute vivante l'anatomie des sculptures égyptiennes (...). Les danses que nous avons fait danser devant nous ont un caractère trop hiératique pour ne pas venir des danses du vieil Orient, lequel est toujours jeune parce que là rien ne change. La Bible est ici une peinture de mœurs contemporaines”<sup>58</sup>.

Dans une autre lettre qu'il envoya de Jérusalem à sa mère, Flaubert remarqua : „si tu veux avoir une bonne idée du monde où je vis, relis la Genèse, les Juges et les Rois.”<sup>59</sup>

Mais il y a une différence de taille entre l'attitude de Chateaubriand, poète chrétien qui entreprit son voyage au Proche-Orient comme un véritable pèlerinage en la Terre Sainte, et celle de Flaubert. L'un des traits qui singularisent les notes de voyage de Flaubert, c'est justement cette curiosité sans prédilections, cette impartialité du regard qui englobe tout ce qui l'entoure, sans idées préconçues et sans l'intention de formuler de jugements<sup>60</sup>.

L'antique redécouvert ou plutôt, revécu par Flaubert, ne se réduit pas aux vestiges archéologiques et à la poésie des ruines. La coexistence de l'antique et du moderne formant parfois des constellations inattendues, revient comme un leitmotiv dans les pages de ses notes. Ce qui lui apporte le plus d'éléments nouveaux, ce sont les détails multiples de la vie quotidienne où à la réalité âpre se mêle souvent quelque chose d'immémorial et le passé, d'une manière insaisissable, fait irruption dans le présent.

C'est avant tout la nature qui, suscitant des moments solennels où tout est baigné dans une atmosphère de plénitude et d'idylle, emporte finalement le voyageur „hors du temps” :

„Placés sur un monticule de poussières, ayant derrière nous une ligne de palmiers dans lesquels un soleil couchant se répandait, nous avions devant nous la chaîne arabique, le Nil — au deuxième plan, la campagne blonde de blés coupés, avec des fellahs et des bœufs s'y agitant — sur les murs des maisons, des blés — la lune a paru, toute

<sup>58</sup> Lettre du 15 janvier 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 564. Cf. lettre au même, Damas, le 7 septembre 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 685.

<sup>59</sup> Lettre du 25 août 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 673.

<sup>60</sup> P.-M. de Biasi met en rapport cette étrange neutralité du regard avec des principes narratifs que l'on retrouvera plus tard dans les œuvres du romancier (*Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 63-64).

ronde, entre deux palmiers — rien ne faisait mieux songer à l'Égypte ancienne, l'Égypte agricole et dorée — peu à peu la nuit est venue.<sup>61</sup>

Dans le paysage et jusqu'aux habitudes et gestes caractéristiques des indigènes, Flaubert révélera les marques d'une civilisation que le déroulement des siècles laissa en grande partie intacte :

„Le Bédouin s'amuse à se faire raconter des gaudrioles, et l'habitant des villes fume sa pipe sur sa boutique, (...) et floue gravement le bourgeois en buvant son café d'un air antique<sup>62</sup>.”

Les observations qu'il fit auprès de la population, l'attention qu'il porta à la beauté des visages, à la finesse des mouvements et à la gravité des gestes, peuvent nous rappeler les notes que le peintre Eugène Delacroix prit dans son *Journal*, au début des années trente. L'artiste, au cours de son voyage au Maroc de 1832, finit par constater : „Ce peuple est tout antique<sup>63</sup>.”

Cette phrase qui reflète toute une vision sous-jacente, pourrait se trouver sans difficulté dans les notes de voyage de Flaubert. Il faudrait sans doute s'interroger sur le sens du mot „antique” dans les notes et dans l'ensemble du corpus flaubertien. Malgré les calomnies de Maxime du Camp, qui ne manqua pas de souligner le désintérêt profond que son compagnon de route témoignait pour les ruines, de nombreuses descriptions prouvent que Flaubert fut sérieusement impressionné par les monuments et les pièces de musées de l'ancienne Égypte. Cependant, ce qui le fascine, c'est l'antique dans sa forme vivante, charnelle, qu'il découvre autour de lui grâce à des moments exceptionnels qui surviennent comme autant de révélations. Pour résumer en quelques mots l'impression qu'exerça sur lui le danseur Hassan el-Bilbesi, Flaubert déclare qu'il est „une des choses les plus merveilleusement antiques qu'il soit possible d'imaginer<sup>64</sup>.” Dans une lettre adressée à son ami Bouilhet, Flaubert donne une description détaillée de la séance à laquelle il assista, au cours de laquelle cet artiste au sexe ambigu le captiva par sa perversité excitante. Le célèbre danseur du Caire apparaît devant ses yeux comme une image fantasmagorique, subitement revêtue de chair et d'os. Flaubert, profondément touché par cette réalité hallucinante, croit reconnaître en elle l'incarnation de son idéal antique où le charme de la corruption se joint à la solennité des mouvements et aux gestes hiératiques. Attiré par l'artifice incarné par Hassan el-Bilbesi, Flaubert le décrit comme une véritable œuvre esthétique. Il faut souligner d'ailleurs l'attention qu'il porta dans ses notes à l'immobilité du corps et à l'inexpressivité du visage, qui parviennent à figer la figure du danseur dans la position d'une statue<sup>65</sup>. L'immobilité omniprésente et la transformation des personnages en statues constitueront des éléments dominants dans *Salammô*<sup>66</sup> où les gestes solennels et les positions hiératiques des figures auront pour

<sup>61</sup> *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 438.

<sup>62</sup> Lettre à son frère, du 15 décembre 1849, in *Corr.*, t. 1, p. 555-556.

<sup>63</sup> DELACROIX, E., *Journal*, Paris, Libr. Plon, t. 1 (1823-1850), 1893, 183. Voir aussi p. 184-185.

<sup>64</sup> Lettre à Frédéric Baudry, du 21 juillet 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 654-655.

<sup>65</sup> Lettre à L. Bouilhet, Le Caire, le 15 janvier 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 571.

<sup>66</sup> Cf. *Salammô*, chap. II, CHH, p. 58 ; chap. II, CHH, p. 62 ; chap. II, CHH, p. 67 ; chap. III, CHH, p. 74 ; chap. V, CHH, p. 97 ; chap. XI, CHH, p. 198.

pendant l'inertie du règne minéral dans les descriptions de paysage. L'image d'une nature figée où tout semble se durcir et se transformer en pierre apparaît à plusieurs reprises dans les notes de voyage de Flaubert :

„Le soleil se levant en face de moi, toute la vallée du Nil, baignée dans le brouillard, semblait une mer blanche immobile, et le désert, derrière, avec ses monticules de sable, comme un autre Océan d'un violet sombre, dont chaque vague eût été pétrifiée”<sup>67</sup>.

La survivance de l'antique que Flaubert essaya de redécouvrir dans presque tous les aspects de la vie quotidienne, se manifestait aussi et de façon même prédominante dans la religion ou plutôt, les religions de l'Antiquité orientale. En visitant un couvent copte dans le vieux Caire, Flaubert se sentit transporté à l'époque du christianisme primitif. Le long entretien qu'il poursuivit avec l'évêque des Coptes, lui donna l'occasion de retrouver ce „vieil Orient, pays des religions et des vastes costumes”<sup>68</sup>, et de réviser les connaissances qu'il avait acquises en préparant sa première *Tentation de saint Antoine*. Cependant, cette religion qui réapparaît dans toute sa splendeur, enveloppée de tous ses mystères, dans une discussion érudite, avait perdu considérablement de sa vitalité, et ne se percevait plus que faiblement par quelques vestiges dans la vie quotidienne. La cérémonie à laquelle Flaubert assista à l'église copte du Caire, lui inspira un court commentaire digne de l'auteur de *Candide* :

„M. de Voltaire eût dit : „Quelques méchants gredins réunis dans une vilaine église accomplissent sans pompe les rites d'une religion dont ils ne comprennent même [la langue] <les prières>.” De temps à autre le premier assistant venu indique tout haut la prononciation du mot que le prêtre ne peut lire”<sup>69</sup>.

Cette religion, qui se présente comme une tradition vidée de sens, n'est plus capable de promouvoir une véritable communion entre les hommes d'origine et de culture diverses. Après l'entrevue avec un prêtre abyssinien, Flaubert remarqua :

„Quant au lien chrétien, il me paraît nul — le vrai lien est dans la langue : cet homme-là est bien plus le frère des musulmans que le mien”<sup>70</sup>.

L'image reflétée par les notes de voyage est celle d'une religion qui se décompose. Dans ce pays, berceau des religions, la religion chrétienne non plus ne peut échapper à la tendance générale au dépérissement. Ce jugement se trouvera renforcé par une comparaison significative que Flaubert formula à Jérusalem :

---

<sup>67</sup> *Voyage en Égypte*, p. 210.

<sup>68</sup> Lettre à sa mère, le 5 janvier 1850, in *Corr.*, t. 1, p. 559.

<sup>69</sup> *Voyage en Égypte*, p. 237. Pour ce qui est de la religion pratiquée comme une cérémonie dénuée de tout contenu symbolique, cette expérience égyptienne nous rappelle une autre, relatée par Flaubert à propos du baptême de sa nièce, v. lettre à Maxime du Camp, Croisset, le 7 avril 1846, *Corr.*, in t. 1, p. 262.

<sup>70</sup> *Voyage en Égypte*, p. 365.

„Jérusalem est un charnier entouré de murailles. — Tout y pourrit, les chiens morts dans les rues, les religions dans les églises : (idée forte). Il y a quantité de merdes et de ruines”<sup>71</sup>.

La redécouverte de l’antique dans sa forme intemporelle qui déjoue le cadre de la chronologie historique, s’accompagne partout d’images de pourriture et de décomposition<sup>72</sup>. L’Orient de Flaubert sombre irrémédiablement dans une mélancolie profonde ; la lumière éclatante qui l’éclaire, le couvre en même temps d’un voile noir<sup>73</sup>. Comme si ce pays où le temps se trouve privé de tout développement linéaire, était constamment placé sous la menace d’un danger imprévisible, indéterminé. Une terre de la fatalité, où les êtres s’inclinent, résignés, devant la force du destin qui leur apprend leur petitesse et les oblige à faire face à leur anéantissement prochain, dont ils ne peuvent toutefois pas connaître l’avènement :

„voilà le vrai Orient — effet mélancolique et endormant — <vous pressentez déjà> quelque chose d’immense et d’impitoyable au milieu duquel vous êtes perdu”<sup>74</sup>.

Dans les notes de voyage de Flaubert, des plus petits détails aux réflexions de portée plus générale, tout finit par converger vers ce même point central qui place tout être et tout objet, du plus petit au plus grand, sous le signe de la fatalité. Ainsi, par exemple, aux yeux du romancier, le symbole du désert est le chameau, cet animal qui l’attire par sa beauté mélancolique<sup>75</sup>, tandis que l’une des scènes les plus touchantes est celle du départ :

„(l’homme à terre, allongeant le bras pour donner une poignée de main ou offrir quelque chose à l’homme monté sur son chameau, est un des plus <beaux> gestes orientaux — surtout au départ, il y a là quelque chose de solennel et de gravement triste)”<sup>76</sup>.

Scène de la vie quotidienne qui nous ramène à des temps mythiques : l’homme qui part et l’autre qui reste se font leurs adieux, sachant qu’ils se reverront encore, à moins que le destin n’en décide autrement.

---

<sup>71</sup> Lettre à L. Bouilhet, le 20 août 1850, *Corr.*, t. I, p. 665.

<sup>72</sup> La décomposition, dans un sens plus large du terme, constituera l’un des thèmes privilégiés du roman carthaginois. Selon le Journal des Goncourt, Flaubert „a choisi pour son roman *Carthage* comme le lieu et la civilisation du globe la plus pourrie.” (Dimanche, novembre 1858, in *Journal*, Paris, Laffont, 1989, t. I, p. 417).

<sup>73</sup> Cf. *Voyage en Égypte*, éd. cit., p. 179.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>75</sup> Lettre à Théophile Gautier, Jérusalem, le 13 août 1850, in *Corr.*, t. I., p. 663.

<sup>76</sup> *Voyage en Égypte*, p. 406.



## Péter TOÓKOS

### Renan et ses œuvres littéraires

La critique considère en général Renan comme étant un philologue, philosophe, historien et ne s'intéresse guère à ses œuvres littéraires. Si l'on ne fait que comparer la quantité de ses pages littéraires et scientifiques, nous pouvons constater que la majorité de ses écrits sont vraiment scientifiques : la *Vie de Jésus* et les autres tomes de l'*Histoire des origines du christianisme*, l'*Histoire du peuple d'Israël*, *L'Avenir de la science*, les *Etudes d'histoire religieuse*, etc. sont des œuvres scientifiques, où Renan a recours à des méthodes historiques et philologiques. Mais Ernest Renan exprime également ses idées sous forme littéraire. Il est vrai que Renan n'est ni romancier, ni poète. Il pratique seulement deux genres littéraires : les drames philosophiques et les mémoires. Nous tenterons dans l'étude présente à analyser le rôle de la littérature dans l'œuvre d'Ernest Renan en prenant pour base ses écrits autobiographiques et l'opuscule qu'il a destiné au souvenir de sa sœur, *Ma sœur Henriette*, tout en examinant ses drames philosophiques et ses fragments littéraires.

Dans un premier temps, nous présentons les éléments essentiels de la pensée de Renan. La deuxième partie portera sur les œuvres littéraires de Renan. Dans la troisième partie, nous chercherons à présenter l'hypothèse selon laquelle ces œuvres littéraires expriment les mêmes idées que les écrits scientifiques dont ils ne se diffèrent que par la méthode d'approche.

#### Les bases de la pensée renanienne

Selon Renan, le grand aboutissement de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du sien, c'est d'avoir appris „qu'il y a une vie de l'humanité, comme il y a une vie de l'individu ; que l'histoire n'est pas une vaine série de faits isolés, mais une tendance spontanée vers le but idéal ; que le parfait est le centre de gravitation de l'humanité comme de tout ce qui vit”<sup>1</sup>

La croyance en un développement continu n'empêche pas Renan d'éliminer trois phases de l'esprit humain car, l'essentiel ne consiste pas dans la différence de ces phases, mais dans le progrès continu qui les relie. Ces phases sont plutôt des étapes du devenir perpétuel que trois époques distinctes, séparées et stables.

Renan divise en trois phases l'histoire de l'esprit humain : syncrétisme primitif, analyse, synthèse définitive. Cette idée trouve ses origines dans la dialectique allemande, dans la philosophie de Hegel. Renan n'hésite pas à déclarer son admiration

<sup>1</sup> RENAN, Ernest, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1949, tome III, p. 865.

pour ce dernier : „Le titre de Hegel à l'immortalité sera d'avoir le premier exprimé avec une parfaite netteté cette force vitale.”<sup>2</sup>

Nous présentons ces trois phases dont la plus importante pour notre sujet est la phase finale, la synthèse.

Le syncrétisme primitif est une „vue générale et confuse du tout”, selon la définition de Renan dans *L'Avenir de la science*.<sup>3</sup> Dans le système de Renan, les témoignages de cette phase sont les livres sacrés, dans lesquels religion, histoire, littérature, politique et législation se mêlent. L'homme de cette phase ne fait pas la distinction entre ces disciplines ; pour lui, elles sont dans une unité parfaite. C'est l'âge de la solidarité, de „l'humanité simultanée”, âge religieux mais non scientifique.

La période suivante est celle de l'analyse. Afin de présenter la différence entre celle-ci et la phase antérieure, Renan nous offre cette image : „Supposer Jésus-Christ ou Socrate préparant leur discours, quel affreux contresens ! et que cela fait bien comprendre la différence du spontané et du réfléchi !”<sup>4</sup>

Bien que cette période soit, dit Renan, l'âge de la révolution, de l'individualisme, de l'irreligion, de la critique, elle est nécessaire pour préparer „la grande synthèse”. D'après ce qu'il dit de cette époque, et surtout de celle de la synthèse, nous pouvons constater que Renan considère son siècle, où paraissent les œuvres critiques et antireligieuses, comme la fin de l'analyse, où se manifestent déjà les premiers signes de la synthèse. Dans cette phase, l'unité de l'époque précédente se décompose, la religion perd de son importance en faveur de la science : c'est un âge non religieux mais scientifique.

La phase finale est celle de la synthèse. Ici, selon les mots de Renan, „la multiplicité sera toute convertie en unité”<sup>5</sup> ; on retrouve donc l'unité du syncrétisme primitif, mais à un niveau plus élevé : la science entre encore en jeu. C'est la période religieuse et scientifique. Sans le proclamer ouvertement, Renan prétend être l'un des premiers philosophes de la grande synthèse : il est déjà bien au-delà des questions sur l'état de religieux ou irréligieux ; il ne se charge point de prouver ou de réfuter des dogmes, il est à la recherche de la vérité. C'est ainsi qu'il décrit l'intellectuel de la synthèse :

„Alors il y aura de nouveau des Orphée et des Trismégiste, non plus pour chanter à des peuples enfants leurs rêves ingénieux, mais pour enseigner à l'humanité devenue sage les merveilles de la réalité. Alors il y aura encore des sages, poètes et organisateurs, législateurs et prêtres, non plus pour gouverner l'humanité au nom d'un vague instinct, mais pour la conduire rationnellement dans ses voies, qui sont celle de la perfection.”<sup>6</sup>

Renan résume ainsi le rapport entre ces trois phases :

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 867.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 968.

<sup>4</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1960, tome IX, p. 167 („J'ai lutté” 86).

<sup>5</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1949, tome III, p. 978.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 974.

„L'être était comme s'il n'était pas ; car rien n'y était distinct ; tout y était sans individualisation ni existence séparée. La vie ne commença qu'au moment où l'unité obscure et confuse se développa en multiplicité. L'unité primitive était sans vie, car la vie n'existe qu'à condition de l'analyse et devint univers. Mais l'univers à son tour n'est pas la forme complète ; l'unité n'y est pas assez sensible. Le retour à l'unité s'y opère par l'esprit ; car l'esprit n'est que la résultante unique d'un certain nombre d'éléments multiples. L'histoire de l'être ne sera complète qu'au moment où la multiplicité sera toute convertie en unité et où, de tout ce qui est, sortira une résultante unique, qui sera Dieu, comme dans l'homme l'âme est la résultante de tous les éléments qui le composent. Dieu sera alors l'âme de l'univers, et l'univers sera le corps de Dieu, et la vie sera complète ; car toutes les parties de ce qui est auront vécu à part et seront mûres pour l'unité.”<sup>7</sup>

Le deuxième élément fondamental de la pensée renanienne consiste en un refus du fanatisme religieux et de l'action divine particulière, c'est-à-dire du miracle.

Ce refus était la plus scandaleuse des thèses de Renan : après l'apparition de la *Vie de Jésus* dont cette idée est un des points de base, un grand nombre de théologiens ont essayé de la réfuter. Cette idée est la conséquence du rationalisme renanien. Les miracles prétendus se déroulaient en présence des témoins non compétents<sup>8</sup>. Etant donné qu' „aucune intervention particulière de la Divinité ni dans la confection d'un livre, ni dans quelque événement que ce soit, n'a été prouvée”<sup>9</sup> le critique ne doit pas réfuter l'existence des miracles, mais ce sont ses adeptes qui doivent prouver son caractère réel. Jusque-là cette théorie peut rester la base de l'exégèse.

Renan attribue une position centrale à la foule en face de l'individu.<sup>10</sup> Pour lui, le peuple est un élément nécessaire du progrès.<sup>11</sup> C'est surtout dans les *Origines du christianisme* que Renan examine la foule comme facteur du progrès. Selon lui la religion même est une production populaire : „[La religion] est une grande vérité d'instinct, entrevue par le peuple, exprimée par le peuple.”<sup>12</sup>

C'est la naissance et le développement des religions qui occupent la place centrale dans la pensée renanienne. Durant toute sa vie et dans la majorité de ses œuvres il cherchait à répondre à des questions de la religion : il cherchait ses origines, les facteurs de son développement. L'histoire religieuse constitue la science la plus pratiquée par Renan.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 978.

<sup>8</sup> RENAN, Ernest, *Vie de Jésus*, Paris, G. Paetz, 1864, VI.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Il ne s'agit pas de la position centrale de l'humanité dans le monde. En 1890, dans la préface de *L'avenir de la science* Renan modifie un peu ses pensées : „Comme Hegel, j'avais le tort d'attribuer trop affirmativement à l'humanité un rôle central dans l'univers. Il se peut que tout le développement humain n'ait pas plus de conséquences que la mousse ou le lichen dont s'entoure toute surface humectée”, RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1949, tome III, p. 723.

<sup>11</sup> On peut apercevoir une tendance élitiste dans la pensée de Renan, p. ex. : „Les grands hommes, je dis les supérieurs, ont comme deux caractères dans l'opinion, selon que vivants ou morts.” (RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1960, tome IX, p. 292, „Ma vie” 54.) V. encore *Ibid.*, p. 109 („Utile à beaucoup de choses” 60). Dans tous ces cas, il s'agit de groupes d'élite, jamais de personnes.

<sup>12</sup> RENAN, Ernest, *Les apôtres*, Paris, 1867, p. 311.

Dans ses ouvrages scientifiques, il exprime son admiration à l'égard de la femme. Ainsi par exemple dans la *Vie de Jésus*, Renan exprime son idée selon laquelle Marie de Magdala qui pensait voir le Christ ressuscité joue un rôle beaucoup plus important dans le développement du christianisme que les apôtres et les prédicateurs : „La Magdaléenne lui fut fidèle jusqu'au Golgotha, et joua le surlendemain de sa mort un rôle de premier ordre ; car elle fut l'organe principal par lequel s'établit la foi à la résurrection”<sup>13</sup>. Nous aurons encore d'autres exemples relatifs à cette admiration qui, semble-t-il, est de plus en plus présente dans les œuvres tardives de Renan.

### **Les œuvres littéraires de Renan**

Nous proposons un système de classification en trois parties pour les œuvres littéraires de Renan. Dans notre travail nous examinerons de plus près la première partie, celle des mémoires.

1. Mémoires
2. Dialogues et drames philosophiques
3. Fragments

1. Mémoires : Nous y classifions les *Cahiers de Jeunesse*, les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* et *Ma sœur Henriette*.

Les *Cahiers de Jeunesse* contiennent les notes de Renan entre juin 1845 et la fin de l'année 1846 en neuf cahiers.<sup>14</sup> C'est donc la période entre la rupture avec le séminaire Saint-Sulpice et l'écriture de *L'Avenir de la science*. Pour la majorité des cahiers, Renan a donné un titre en hébreu ou en grec dont ici nous ne présentons que les versions françaises :

- 1<sup>er</sup> Moisson
- 2<sup>e</sup> Nouvelle moisson (le titre transcrit en caractères syriaques)
- 3<sup>e</sup> Utile à beaucoup de choses
- 4<sup>e</sup> Genèse, XXX, 8 : J'ai lutté des luttas de Dieu<sup>15</sup>
- 5<sup>e</sup> Moi-même
- 6<sup>e</sup> Ma vie
- 7<sup>e</sup> Pensées
- 8<sup>e</sup> La citerne de Joseph
- 9<sup>e</sup> Cadeau d'enfant

Les *Cahiers de Jeunesse* sont destinés à l'usage personnel. On retrouve les notes de ces cahiers sous une forme plus développée dans *L'avenir de la science* et dans d'autres écrits de Renan, composés après 1845.<sup>16</sup> Il s'agit d'un journal de travail,

---

<sup>13</sup> RENAN, *Vie de Jésus*, éd. cit., p. 109.

<sup>14</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1960, tome IX p. 9. Note de Henriette Psichari.

<sup>15</sup> C'est le seul cahier daté (7 mars 1846).

<sup>16</sup> P. ex. „Ma vie” 7 et 268 et RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1960, tome III, p. 720.

portant surtout sur des problèmes linguistiques et philosophiques. Pourtant, parmi les notes scientifiques, on trouve des passages de la vie privée : p. ex. quand Renan envisage son épitaphe.<sup>17</sup>

Les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* et *Ma sœur Henriette* sont beaucoup plus proches de la littérature, de l'autobiographie. Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone considèrent que „la poésie est bien ce qui manque le plus cruellement aux *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*”<sup>18</sup> et que Renan „assimile la poésie à une erreur flatteuse”. Nous pensons que ce que Renan condamne, c’est „la littérature entendue comme les frivoles”<sup>19</sup> et „les petites gens des littérateurs”<sup>20</sup>. Quand il dit que „Ce qu’on dit de soi est toujours poésie”<sup>21</sup>, il fait la distinction entre la science qu’il pratiquait dans ses œuvres d’auparavant et la littérature, l’art qu’il pratique dans les *Souvenirs*.

Le cas de *Ma sœur Henriette* est particulier : c’est une biographie que l’auteur a fait de sa sœur. Ainsi, parler de soi reste inévitable, donc les rôles de biographie et d’autobiographie se mêlent. Dans *Ma sœur Henriette* Renan présente Tréguier, leur ville natale, comme il le fait dans les *Souvenirs*. La description de leurs souvenirs communs donne aussi un goût autobiographique à l’opuscule.

Dans un premier temps, cette œuvre n’était pas destinée à être publiée<sup>22</sup>. En septembre 1862 il l’a fait imprimer et tirer à cent exemplaires, sous le titre *Henriette Renan ; Souvenir pour ceux qui l’ont connue*. Renan exprime déjà au début sa volonté de ne pas publier cette œuvre : „Ces pages ne sont pas faites pour le public et ne lui seront pas livrées.”<sup>23</sup> Vingt et un ans plus tard, Renan s’est décidé à faire réimprimer cet opuscule après sa mort, et à le publier avec les lettres de sa sœur<sup>24</sup>.

Ernest et Henriette Renan s’aimaient d’une affection presque malsaine. Sous plusieurs aspects, cette relation tendait à devenir celle entre amants, avec l’amour, la jalousie.

On peut encore comprendre qu’Ernest Renan dédie la *Vie de Jésus* à Henriette. Ils travaillaient ensemble au cours de l’expédition dont les résultats les plus importants sont repris dans cette œuvre et qui a inspiré et donné l’impulsion pour entamer l’*Histoire des origines du christianisme*. Henriette, jusqu’à sa maladie et sa mort, était la secrétaire d’Ernest. Mais il semble que pour Henriette, Ernest a remplacé l’époux. Les passages suivants prouvent que leur relation n’était pas simplement un amour fraternel :

„Tout ce que l’amour peut avoir d’orages, nous le traversâmes. Quand elle me disait qu’en me proposant un mariage elle n’avait voulu qu’éprouver si je lui suffisais, quand elle m’annonçait que le moment de mon union à une autre personne serait celui de son départ, la mort entraînait dans mon cœur. Est-ce à dire que le sentiment qu’elle éprouvait

<sup>17</sup> *Ibid.*, tome IX, p. 24 („J’ai lutté” 9 bis).

<sup>18</sup> LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane, *L’autobiographie*, Paris, Armand-Colin, 1997, p. 36.

<sup>19</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1960, tome IX, p. 109 („Utile à beaucoup de choses” 60).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 191, „J’ai lutté” 150.

<sup>21</sup> RENAN, Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Calmann-Lévy, s.d., p. 10.

<sup>22</sup> Hormis les cent exemplaires mentionnés pour ceux qui ont connu personnellement Henriette Renan.

<sup>23</sup> Notes d’Henriette Psichari, in RENAN, *complètes*, éd. cit., 1960, tome IX, p. 445.

<sup>24</sup> RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, éd. cit., p. 11-12.

fût simple, qu'elle voulût réellement faire obstacle à l'union que j'avais désirée ? Non certes. C'était la tempête d'une âme passionnée, la révolte d'un cœur violent dans son amour."<sup>25</sup>

Ernest Renan avoue enfin qu'il a choisi l'amour de sa sœur :

„Un jour enfin, je dus sortir de cette cruelle angoisse. Forcé de choisir entre deux affections, je sacrifiai tout à la plus ancienne, à celle qui ressemblait le plus à un devoir. J'annonçai à Mlle Scheffer que je ne la reverrais plus si le cœur de mon amie ne cessait de saigner. C'était le soir ; je revins dire à ma sœur ce que j'avais fait."<sup>26</sup>

Si frère et sœur s'aimaient tellement, il est difficile d'imaginer qu'Ernest Renan ait laissé Henriette malade seule quand il allait travailler. Ce fut pourtant le cas :

„Vers onze heures, au village de Helta, elle fut prise de vives souffrances. Je la fis reposer dans la pauvre case du curé ; plus loin, pendant que j'allais recueillir les inscriptions, elle essaya de dormir dans un oratoire. Mais les femmes du pays ne lui laissèrent pas de repos ; elles venaient la voir, la toucher. Enfin nous attegnîmes Toul. Là, elle passa deux jours dans d'atroces douleurs. Nous étions dénués de tout secours ; la grossière simplicité des habitants ajoutait à son supplice. N'ayant jamais vu d'Européen, ils envahissaient la maison, et, pendant que je sortais pour mes recherches, ils la tourmentaient d'une façon insupportable."<sup>27</sup>

Il semble qu'Henriette, intelligente et célibataire, tenait beaucoup à son frère dont elle respectait l'œuvre scientifique. Ernest aimait aussi sa sœur, respectait ses qualités et avait besoin de son aide, mais comme il avait déjà épousé Cornélie Scheffer, il ne pouvait point passer tout son temps avec Henriette. C'est peut-être pour éviter de paraître infidèle ou injuste que Renan est devenu poseur. Nous ne pouvons pas juger ici s'il s'agit d'une affection étrange mais fidèlement présentée, ou si nous avons affaire ici à une exagération de Renan. On ne peut pas exclure que Renan présente ainsi leur relation pour éviter de contredire l'idéalisation de la femme : on ne croirait pas un écrivain qui fait l'éloge de la femme tout en vivant une relation d'incompréhension avec sa sœur. Il est également possible que Renan présente son passé à sa façon :

„Les jugements sur les hommes, hors de cas exceptionnels, ne sont possibles que dans les temps historiques très documentés ou très approchés de nous. Et même alors, que de portes ouvertes à l'illusion ! En pareil cas, toute phrase doit être accompagnée d'un *peut-être*."<sup>28</sup>

Selon l'opinion de Georges Pholien : „Ainsi procède le romancier, non l'historien."<sup>29</sup> Dans le cas de *Ma sœur Henriette* et des *Souvenirs* on n'a rien à

---

<sup>25</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1960, tome IX, p. 464.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>28</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1953, tome VI, p. 19 („Les Évangiles”).

<sup>29</sup> PHOLIEN, Georges, *Les deux „Vies de Jésus” de Renan*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 14.

reprocher à Renan en ce qui concerne l'objectivité : et pourtant, il ne s'agit point de recherches scientifiques, mais d'œuvres littéraires.

Passons à la présentation des aspect communs et différentiels des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* et de *Ma sœur Henriette*. Les deux œuvres sont des biographies ou des autobiographies, écrites par une personne qui jusque-là ne pratiquait pas la littérature.<sup>30</sup> Mais on peut constater que, contrairement à *Ma sœur Henriette*, les „*Souvenirs d'enfance* n'ont pas la prétention de former un récit complet et suivi”<sup>31</sup>. Les *Souvenirs* se composent de six parties, dont les deux premières racontent plusieurs épisodes de la vie du jeune Ernest Renan. *Ma sœur Henriette* fait évidemment l'éloge de la sœur aimée ; dans les *Souvenirs*, c'est la mère qui est au centre. Quand Renan quitte le séminaire, il a des remords parce qu'il sait que sa mère serait triste en l'apprenant. Parmi ses anciens professeurs, celui que Renan admire le plus est M. Dupanloup, dont „le plus beau caractère (...) était l'amour qu'il avait pour sa mère. (...) Il disait souvent que la valeur des hommes est en proportion du respect qu'ils ont eu pour leur mère.”<sup>32</sup> „Une autre figure de femme est présentée dans les *Souvenirs* : c'est la petite Noémi, camarade d'Ernest à l'âge de douze ans. Le petit Ernest préférait jouer avec les filles car les garçons l'appelaient *mademoiselle*, à cause de son „air délicat”<sup>33</sup>. Le souvenir de cette camarade est demeuré si vif en Renan qu'il a appelé sa fille Noémi.

## 2. Dialogues et drames philosophiques

Dès 1848, Renan se met à écrire de vastes ouvrages : *De l'origine du langage*, *L'Avenir de la science*, *Averroès et l'averroïsme* et en 1863 il a entamé l' *Histoire des origines du christianisme* par la *Vie de Jésus*. En 1871, il écrit les *Dialogues et fragments philosophiques* : nous pouvons constater que les œuvres de Renan commencent à devenir moins volumineuses. La forme même du dialogue fait déjà penser à une modification de la forme d'expression de Renan. Il en écrit ainsi dans la préface des *Dialogues et Fragments philosophiques* : „La forme du dialogue me parut bonne pour cela, parce qu'elle n'a rien de dogmatique et qu'elle permet de présenter successivement les diverses faces du problème, sans que l'on soit obligé de conclure”<sup>34</sup> Quand en 1878 il passe à des drames philosophiques, il emploie les mêmes arguments<sup>35</sup>. On peut constater que Renan suit la même voie que le développement du drame grec : il commence à utiliser de plus en plus de personnages et obtient ainsi la possibilité de présenter le sujet selon plusieurs points de vue.

Nous voyons ici un passage de la science à la littérature. *L'Avenir de la science* et les autres œuvres mentionnées sont des ouvrages scientifiques : ils traitent des questions de philosophie, de philologie, d'histoire etc. Dans les *Dialogues*, Renan a

<sup>30</sup> Cela ne veut point dire que la littérature soit sans intérêt pour Renan. Il s'occupe de l'histoire littéraire de la France au XIV<sup>e</sup>, fait la traduction et le commentaire des livres poétiques de l'Ancien Testament (*Le livre de Job*, *le Cantique des Cantiques*, *l'Ecclésiastique*).

<sup>31</sup> RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, éd. cit., p. 9.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>34</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1947, tome I, p. 551.

<sup>35</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1949, tome III, p. 371.

déjà recours à des méthodes littéraires. Les *Drames philosophiques* se trouvent entre la science et la littérature.

### 3. Fragments<sup>36</sup>

Renan avait l'intention d'écrire des romans : *Patrice* (1849), *Confessions de Felicula* (1880) mais les deux sont restés inachevés. Il nous reste encore un fragment non daté, vers la fin de la vie de Renan : *Les deux chœurs* ; il diffère sur un point essentiel des deux premiers : il s'agit d'un fragment volontaire. Le titre complet démontre déjà cette intention de l'auteur : *Les deux chœurs. Fragment de l'histoire primitive de l'humanité*.

Ce fragment a trois points communs avec les mémoires de Renan : c'est l'œuvre littéraire d'un savant, elle est moins volumineuse que ses écrits scientifiques et ce n'est pas un récit suivi. Nous y voyons encore une ressemblance : c'est l'admiration pour la femme. Ce récit présente la femme comme créatrice de la religion. Les femmes sont les fondateurs du christianisme et du culte de Vesta et de Dionysos. Comme Retat l'écrit, „l'image féminine (...) [est] idéalisée, spiritualisée dans les *Fragments intimes*.”<sup>37</sup>

Dans la *Vie de Jésus* et les tomes suivants de l' *Histoire des origines du christianisme*, Renan rend hommage à des femmes : sainte Madeleine, les diacres. Il affirme même que le rêve ou la vision de la première, c'est-à-dire la résurrection de Jésus a plus apporté au christianisme que les prédications de Saint Paul. On vient de voir que l'admiration de la femme est présente dans *Ma sœur Henriette* et les *Souvenirs*. Dans la préface des *Souvenirs*, Renan explique ainsi ce fait :

„Presque tous nous sommes doubles. Plus l'homme se développe par la tête, plus il rêve le pôle contraire, c'est-à-dire l'irrationnel, le repos dans la complète ignorance, la femme qui n'est que femme, l'être instinctif qui n'agit que par l'impulsion d'une conscience obscure.”<sup>38</sup>

Ce passage n'est point antiféministe. Nous avons vu que Renan respecte les femmes, y compris les héroïnes du christianisme, sa sœur, sa mère et, comme son article dans le *Temps* du onze juin 1876<sup>39</sup> en témoigne, il éprouvait également beaucoup de respect pour George Sand. Il s'agit plutôt de l'éloge de l'irrationnel que Renan personnifie par la femme. Dans ses œuvres scientifiques, Renan présente ce qu'il a appris par la voie rationnelle : le but des œuvres littéraires consiste à présenter la partie irrationnelle du monde.

---

<sup>36</sup> Nous ne traitons pas dans ce chapitre des *Fragments philosophiques* de Renan car ce sont des textes philosophiques et non littéraires.

<sup>37</sup> RETAT, Laudyce, *Religion et imagination religieuse : leurs formes et rapports dans l'œuvre d'Ernest Renan*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 18.

<sup>38</sup> RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, éd. cit. p. 12.

<sup>39</sup> Le lendemain des obsèques de George Sand, Renan a écrit dans le *Temps* : „Sa mort me paraît un amoindrissement de l'humanité.” SAND, *Journal intime*, Paris, Seuil, p. 210.



## La place des œuvres littéraires<sup>40</sup> dans l'œuvre renanienne

Nous proposons d'établir une correspondance à deux niveaux entre les œuvres scientifiques et littéraires de Renan. Nous allons tout d'abord prouver que les mêmes idées de base sont présentes tout autant dans les unes que dans les autres. Ensuite nous passerons à la présentation de l'harmonie issue de la construction de l'œuvre complète.

Nous avons énuméré en cinq points les éléments de base de la pensée renanienne. Maintenant nous allons voir que ces éléments ne sont point absents des œuvres littéraires renaniennes.

Le développement de l'esprit humain

Toute la préface des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* est imprégnée de l'idée de ce développement : „J'aime le passé, mais je porte l'envie sur l'avenir. Il y aura eu de l'avantage à passer sur cette planète le plus tard possible. Descartes serait transporté de joie s'il pouvait lire quelque chétif traité de physique et de cosmographie écrit de nos jours. Le plus simple écolier sait maintenant des vérités pour lesquelles Archimède eût sacrifié sa vie. Que ne donnerions-nous pas pour qu'il nous fût possible de jeter un coup d'œil furtif sur tel livre qui servira aux écoles primaires dans cent ans ?”<sup>41</sup>

Le refus du fanatisme religieux et de l'action divine particulière, c'est-à-dire le miracle. Ce refus fut la cause de sa rupture avec le catholicisme. Il est bien évident que cela figure aussi dans les *Souvenirs* :

„Le but du monde est le développement de l'esprit, et la première condition du développement de l'esprit, c'est sa liberté. Le plus mauvais état social, à ce point de vue, c'est l'état théocratique, comme l'islamisme et l'ancien État Pontifical, où le dogme règne directement d'une manière absolue.”<sup>42</sup>

Renan l'applique au niveau personnel :

„Le christianisme m'apparaissait comme plus grand que jamais ; mais je ne maintenais plus le surnaturel que par un effort d'habitude, par une sorte de fiction avec moi-même. L'œuvre de la logique était finie ; l'œuvre de l'honnêteté commençait”.<sup>43</sup>

La position centrale de la foule en face de l'individu.

Renan commence les *Souvenirs* et *Ma sœur Henriette* par une tournure de modestie : „S'imaginer que les menus détails sur sa propre vie valent la peine d'être fixés, c'est donner la preuve d'une bien mesquine vanité. On écrit de telles choses pour transmettre aux autres la théorie de l'univers qu'on porte en soi (...) Je ne me

<sup>40</sup> Nous examinons de plus près le cas de *Ma sœur Henriette* et des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*.

<sup>41</sup> RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, éd. cit., p. 13.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 224.

suis nullement proposé de fournir des renseignements par avance à ceux qui feront sur moi des notices ou des articles.”<sup>44</sup>

Et, dans le cas de sa sœur : „La mémoire des hommes n’est qu’un imperceptible trait du sillon que chacun de nous laisse au sein de l’infini. Elle n’est cependant pas chose vaine. (...) l’estime d’un seul homme est une partie de la justice absolu.”<sup>45</sup>

La religion comme point central de sa réflexion.

La religion garde sa position centrale dans les *Souvenirs* : la jeunesse de Renan est caractérisée par l’éducation religieuse et par le doute. Sa sœur a connu les mêmes problèmes et les mêmes réponses avant la crise religieuse d’Ernest, mais elle ne voulait pas influencer son frère : „Elle m’avait devancé dans la voie ; ses croyances catholiques avaient complètement disparu ; mais elle s’était toujours gardée d’exercer sur moi aucune influence à ce sujet”<sup>46</sup>.

L’admiration de la femme.

Nous avons déjà parlé de l’importance de la femme dans la pensée renanienne et nous avons mentionné quelques personnages féminins des *Souvenirs* et de *Ma sœur Henriette*. Il nous en reste encore un : la déesse aux yeux bleus, Athénée „dont le culte signifie raison et sagesse”.<sup>47</sup>

La deuxième partie des *Souvenirs* commence par la prière sur l’Acropole, par l’éloge d’Athénée. Elle unit deux principes admirés par Renan : féminité et raison. Elle seule peut rassembler de fidèles rationalistes, en tant que déesse de la sagesse.

Bien que chaque œuvre de Renan ait son propre message, sa propre fonction, on aurait tort d’oublier que l’œuvre complète, l’essai d’une grande synthèse est aussi à analyser. Nous avons déjà mentionné que Renan se considère comme un intellectuel de la synthèse. Il doit donc devenir poète, sage, prêtre par son œuvre. Il le fait en conduisant „l’humanité rationnellement dans ses voies”. On peut percevoir encore un changement dans la méthode d’expression renanienne : dans *L’Avenir de la science*, il écrit sur la synthèse. Dans l’*Histoires des origines du christianisme* et dans ses œuvres littéraires, il écrit comme un écrivain de la synthèse : il est à la fois écrivain, philosophe, prêtre.

Les œuvres littéraires et scientifiques de Renan montrent le passage de l’auteur du rationnel à l’irrationnel : il suffit de comparer le positivisme de *L’Avenir de la science* et les doutes exprimés dans la *Vie de Jésus* pour constater l’apparition de l’incertitude dans les œuvres philosophiques et historiques. Ce passage devient plus évident dans l’œuvre littéraire et produit quelques changements complémentaires : les œuvres s’amointrissent comme si l’auteur n’avait plus besoin de longues parties pleines de preuves philologiques et archéologiques. Les récits deviennent moins complets et suivis : les *Souvenirs* se composent de six morceaux, nous avons affaire à des fragments volontaires.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>45</sup> RENAN, *Œuvres complètes*, éd. cit., 1960, tome IX, p. 445.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>47</sup> RENAN, *Souvenirs d’enfance et de jeunesse*, éd. cit., p. 62.

Il ne s'agit donc pas seulement de la littérature spontanément pratiquée, mais d'ouvrages construits pour compléter l'œuvre scientifique. Pour remplir la fonction d'intellectuel de la grande synthèse, Renan avait bien besoin d'œuvres littéraires. Ainsi, la littérature a-t-elle une double fonction dans l'œuvre renanienne : elle rend possible de devenir intellectuel idéal et, en même temps, elle facilite l'expression de l'irrationnel. L'antithèse de la science et de la littérature, du rationnel et de l'irrationnel devient une grande synthèse dans l'œuvre renanienne.



**Monika BURJÁN**

## **Les premiers échos du naturalisme français dans la presse hongroise entre 1873 et 1880**

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et en particulier à partir des années 60, la présence de la littérature française est très marquante dans la vie littéraire hongroise. Cette présence est très variée et se manifeste à plusieurs niveaux. Le premier niveau est celui de l'attention, de l'intérêt. La presse hongroise informe régulièrement ses lecteurs des actualités de la vie littéraire française : le programme des théâtres de Paris est tout autant présenté que les nouveautés de la librairie française ; le lecteur hongrois contemporain est au courant du succès ou de l'échec des pièces nouvellement mises en scène, il connaît le mode de vie, les habitudes, les projets de travail des romanciers ou des dramaturges à la mode. Le deuxième niveau est celui de la présence effective.<sup>1</sup> C'est tout d'abord le drame social et le vaudeville qui conquièrent la scène hongroise : au Théâtre National, les représentations des pièces françaises se succèdent et il arrive souvent qu'entre les premières françaises et hongroises de la même pièce, il ne s'écoule pas plus que quelques mois.<sup>2</sup> En ce qui concerne le roman et la nouvelle, les quotidiens publient en feuilleton des œuvres d'auteurs français et si l'on consulte le catalogue des éditeurs<sup>3</sup>, la prépondérance des traductions des romans français saute aux yeux. Il faut remarquer cependant que ce n'est pas tellement la grande littérature qui domine, mais plutôt la littérature de consommation : des romans sentimentaux, des romans noirs et gothiques, des romans d'aventures écrits par des auteurs bien connus à l'époque - totalement oubliés de nos jours. En revanche, on cherche en vain les réalistes français : Balzac, Stendhal, Flaubert ne sont pas encore traduits. Pourquoi ? La critique littéraire officielle de l'époque juge trop aiguë la représentation de la société par ces auteurs et donne sa préférence aux romanciers réalistes anglais. C'est ce qui peut - en partie - expliquer le fait que Balzac restât longtemps non traduit. Stendhal n'est pas vraiment encore reconnu à cette époque-là, même en France ; ce n'est donc pas étonnant qu'il fût inconnu en Hongrie. En ce qui concerne Flaubert, bien que la presse hongroise publiât de temps en temps des critiques et des comptes rendus de ses œuvres, les

<sup>1</sup> Le troisième niveau serait celui de l'influence dont l'analyse dépasserait les cadres de la présente étude.

<sup>2</sup> RÉDEY, Tivadar, *A Nemzeti Színház története*, Budapest, 1937. Les dramaturges les plus populaires sont Legouvé, Scribe, Augier, Dumas fils et, avant tout, Sardou.

<sup>3</sup> PETRIK, Géza, *Magyar könyvészet*, 1860-1875, Budapest, 1885. KISZLINGSTEIN, Sándor, *Magyar könyvészet*, 1876-1885, Budapest, 1890. Voir encore les publicités des éditeurs dans les périodiques contemporaines.

premières traductions n'apparaissent qu'à la fin de sa carrière.<sup>4</sup> Les auteurs romantiques - Dumas père, Victor Hugo, Georges Sand - sont toujours très populaires; les journaux ne cessent d'informer les lecteurs sur leur activité littéraire et sur leur vie intime. Les éditeurs s'empressent d'acheter le droit de traduction des romans récemment publiés pour pouvoir offrir le plus vite possible au public la nouvelle „friandise” littéraire. A partir de la fin des années 70 et du début des années 80, les romanciers de la grande génération romantique se trouvent repoussés sur la liste des libraires hongrois par de nouveaux noms : à côté d'Octave Feuillet, Georges Ohnet et Alfred Theuriet qui inondent littéralement le public de leur romans fleur bleue, on rencontre de plus en plus souvent le nom d'Émile Zola. Les succès émaillés de scandales du chef de l'école naturaliste n'ont pas échappé aux éditeurs ayant du flair : dans l'espoir d'un grand profit, ils commencent à faire paraître très tôt les romans de Zola. Mais lors de la publication des premières traductions, Zola et le mouvement naturaliste n'étaient pas inconnus du public hongrois car plusieurs articles parus les années précédentes dans la presse hongroise traitaient déjà du nouveau phénomène littéraire et de l'activité de son fondateur. Imre Bori écrit dans l'avant-propos de son ouvrage intitulé *A magyar irodalom modern irányai II. Naturalizmus* [‘Les tendances modernes de la littérature hongroise II. Naturalisme’]:

„L'examen plus minutieux des feuilles contemporaines prouverait, par la multitude des données, à quel point le processus de la diffusion du naturalisme français dans la littérature hongroise était riche, avec quelle vitesse se répandaient ses idées dans le public et dans la critique.”

La tâche indiquée par Bori n'est pas mince : d'une part, parce que l'essor économique et social qui suit le compromis austro-hongrois de 1867 entraîne l'accroissement spectaculaire du nombre des périodiques. D'autre part, parce que ces journaux anciens se trouvent souvent aujourd'hui en si mauvais état que les bibliothèques ne donnent pas la permission de les consulter. En 1996, et malgré ces difficultés, j'ai entamé, avec l'aide de mes étudiants, le dépouillement des journaux accessibles dans les bibliothèques publiques et universitaires de Szeged<sup>5</sup>. Étant donné que le travail exige beaucoup de temps, cet article a pour but de rendre compte de l'état actuel des recherches. Le nombre de périodiques déjà examinés est cependant

<sup>4</sup> L'une des revues littéraires de l'époque, *Koszorú*, publie en 1863 une critique de *Salammbô* et en 1881, dans ce même journal paraît une analyse du dernier roman de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. (*Salammbô. Francia új regény, írta Flaubert Gustáv* [‘*Salammbô. Nouveau roman français, écrit par Gustave Flaubert*’] *Koszorú*, 1863 n° 5, p.116-117 ; „Flaubert utolsó regényéről a Bouvard és Pécuchetről” [‘Du dernier roman de Flaubert, Bouvard et Pécuchet’], *Koszorú*, 1881, 5<sup>e</sup> vol, p. 560-564.

Selon l'état actuel des recherches, les premières traductions hongroises de Flaubert sont les suivantes : *Együgyű szív* (*Un cœur simple*), *Fővárosi Lapok*, 1877, n° 121-130 ; *A St. Julien legendája* (*La Légende de saint Julien l'Hospitalier*), *Fővárosi Lapok*, 1877, n° 148-154. En 1881, on édite la traduction hongroise de *Bouvard et Pécuchet*, sous le titre *Két újkori Don Quixotte* [‘*Deux Don Quichottes modernes*’].

<sup>5</sup> BORI, Imre, *A magyar irodalom modern irányai II. Naturalizmus I*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1898, p. 10.

Je remercie ici des étudiants en français de l'École Supérieure de Pédagogie qui, grâce à leur travail consciencieux, ont contribué à la progression des recherches.

assez considérable pour pouvoir tirer quelques conclusions concernant le rythme et le mode de la diffusion du naturalisme français en Hongrie.<sup>7</sup>

C'est en 1871 que Zola publie le premier volume du cycle Rougon-Macquart, *La Fortune des Rougon* pour progresser désormais au rythme moyen d'un roman par an jusqu'en 1893 où il fait paraître le dernier des 20 volumes de son „histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire”. Pendant ce temps, il ne cesse d'écrire et de publier dans différents journaux ses articles polémiques et ses études théoriques qui forment et renforcent peu à peu la doctrine naturaliste. Nous avons vu ci-dessus l'attention que la presse hongroise prête à la littérature française ; la question se pose donc : à quel moment apparaissent dans les journaux hongrois les premiers articles rendant compte du nouveau mouvement littéraire ? Les ouvrages consacrés au thème du naturalisme ne s'occupent guère de l'histoire de la diffusion du naturalisme français en Hongrie. Comme nous l'avons constaté ci-dessus, Bori, dans l'avant-propos de son livre, attire l'attention sur cette tâche blanche de la philologie hongroise, quoique dans ce même avant-propos et dans l'un des chapitres du livre il mentionne quelques dates importantes. Mais le volume ne contenant pas de liste des notes, cela ne facilite pas significativement les recherches. Dans le chapitre de son livre intitulé *A naturalizmus* [*Le naturalisme*] traitant du naturalisme hongrois du tournant du siècle, Mihály Czine n'accorde que quelques lignes à la question de la diffusion du naturalisme français en Hongrie.<sup>8</sup> Un mémoire universitaire écrit en 1934 analyse le rapport de la critique hongroise et Zola et l'influence que le roman zoléen a exercé sur la littérature hongroise.<sup>9</sup> A propos de la parution dans la presse hongroise des premiers articles s'occupant du naturalisme français, Erzsébet Schreiber, l'auteur du mémoire, constate :

„à partir des années 80 du siècle dernier, mais surtout dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> et dans la première du XX<sup>e</sup>, les œuvres et les idées de Zola ont eu un grand retentissement dans la critique hongroise. C'est vers 1879-80 qu'on rencontre les premières études sur Zola. Frigyes Riedl et Tamás Szana sont les premiers à présenter Zola dans les périodiques. Après cette date, les études critiques pour et contre se multiplient dans la presse hongroise.”<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Les périodiques dépouillées jusqu'à la rédaction de la présente étude sont :

1) *Fővárosi Lapok*, 1864-1867 et 1871-1886.

2) *Vasárnapi Újság*, 1870-1885.

3) *Figyelő*, 1871-1888.

4) *Koszorú*, 1879-1885.

5) *Budapesti Szemle*, 1873-1885.

6) *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1885-1918.

7) *Magyarország és a Nagyvilág*, 1866/I, 1873, 1876, 1879, 1882-83.

8) *Reform*, 1870-1871.

9) *Pesti Hírlap*, 1879, 1880. január-július, 1882. január-június, 1885. január-február.

10) *A Hon*, 1868-1869, 1872. január-szeptember, 1873. október-december, 1874. szeptember-december.

11) *Egyetértés*, 1879. január-április, szeptember-december, 1881. június-augusztus, 1883. január-március.

12) *Ország-Világ*, 1880, 1888-1889.

13) *Magyar Újság*, 1867-68, 1892-93, 1896.

<sup>8</sup> CZINE, Mihály, *A naturalizmus*, Budapest, 1967, p. 113-114.

<sup>9</sup> SCHREIBER, Erzsébet, *Zola és a magyar irodalom*, Pécs, 1934.

<sup>10</sup> SCHREIBER, p. 29-30.

Dans le chapitre principal de son ouvrage, Schreiber présente les opinions des critiques hongrois en les regroupant selon s'ils condamnent ou acceptent l'art du romancier naturaliste. La majorité des citations et des renvois proviennent des textes écrits entre 1890 et 1930 ; Schreiber n'examine donc pas les tout premiers stades de la réception. Les articles traitant du mouvement naturaliste en 1879-1880 et mentionnés par Schreiber ne sont pas les premiers échos du mouvement bien que cette date-là soit considérée comme particulièrement importante dans l'histoire de la diffusion du naturalisme et pas seulement du point de vue hongrois. Yves Chevrel, dans son livre étudiant les différents aspects du naturalisme international<sup>11</sup> situe la première lame de fond naturaliste en 1879-1880, date à laquelle le phénomène littéraire resté jusqu'alors exclusivement à l'intérieur des frontières françaises se répand à travers toute l'Europe. Notre propos est justement de démontrer par la suite que les premières études parues dans la presse hongroise sur Zola et sur le naturalisme français sont antérieures à cette date-là, que le public hongrois se trouvait informé de la naissance et de la progression de la nouvelle école littéraire à peine quelques années après la publication du premier volume du cycle Rougon-Macquart, et qu'en 1879 on rencontre déjà de nombreux articles consacrés à ce sujet dans les périodiques les plus divers. Voyons donc où, quand et dans quelle présentation le lecteur hongrois contemporain a entendu parler pour la première fois d'Émile Zola et de son école littéraire.

D'après l'état actuel de nos recherches, les premiers articles sur les œuvres de Zola ont été publiés dans *Fővárosi Lapok*, journal de Károly Vadnay. Ce journal qui se qualifiait de „quotidien littéraire” était le journal préféré du grand public. C'est le goût et l'objectif de son rédacteur qui déterminait le caractère et le contenu du journal. Vadnay était le représentant de „la tendance patricienne du goût plébéien moyen” „où se trouvait mêlés quelques éléments réalistes modernes, surtout ceux des romans et des drames 'sociaux' de la littérature du Seconde Empire”<sup>12</sup>. Il n'a pas destiné son journal à une élite, mais au grand public, en lui offrant à la fois la nourriture et le „dessert” intellectuels. Pour asseoir la popularité de son quotidien littéraire, à côté des poèmes, des romans et des nouvelles publiés en feuilleton et des critiques, il donne également des nouvelles de la vie mondaine. Il est au fait de l'actualité, suit de près les événements littéraires et artistiques des pays occidentaux, et on peut dire que la France y reçoit une place privilégiée : les correspondants permanents se hâtent d'informer les lecteurs de la réception d'une nouvelle pièce, de la publication d'un nouveau roman. Dans le feuilleton, on rencontre souvent des articles traitant de quelque question de la littérature française. Le niveau, le ton et le caractère de ces écrits peuvent être très variés, de la familiarité un peu boulevardière d'un reportage jusqu'aux études approfondies qui examinent une période ou un style littéraire, présentent un écrivain, analysent une ou plusieurs œuvres. Une grande partie de ces articles littéraires n'est pas originale mais est la traduction ou plutôt l'adaptation des textes parus dans des périodiques étrangers, surtout allemands,

---

<sup>11</sup> CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, PUF, Lettres Modernes, 1982, p. 40.

<sup>12</sup> *A magyar irodalom története*, 4<sup>e</sup> vol., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, p. 448-449.



autrichiens et français. Le texte dont on peut supposer qu'il est le premier à s'occuper en Hongrie de l'activité littéraire d'Émile Zola entre dans cette catégorie. Il fut publié dans le feuilleton des *Fővárosi Lapok*, dans les numéros 179-180 de l'année 1873, sous le titre „Les nouvelles productions romanesques de la littérature française”. C'est d'après l'analyse, d'un critique français, Paul Bourget, parue dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>13</sup> que l'auteur hongrois - dont on ne connaît que les initiales, (H.S.) - présente les deux tendances que l'on peut distinguer dans la littérature romanesque française : le réalisme et le piétisme. En comparant les deux textes, on peut constater que l'article hongrois n'est pas une traduction fidèle de l'écrit de Bourget. Il est beaucoup plus court, beaucoup moins analytique que l'original et il y manque plusieurs idées marquantes, entre autres la question de départ du critique français : comment serait le roman idéal ? Bourget donne tout de suite une réponse exacte à cette question pour pouvoir démontrer par la suite que les romans publiés dans les derniers temps en France sont loin de satisfaire les exigences imposées :

„D'abord il (le roman idéal) devrait être humain, et par ce mot nous entendons qu'il dédaignerait les créations monstrueuses dont nous obsèdent les réalistes. Comme nous voulons un apaisement, il respirerait l'amour d'une existence meilleure, plus simple que notre vie moderne, toujours si agitée (...). Le roman que nous désirons se soucierait donc peu de peindre des fous et des malades, il retrouverait la beauté dans l'étude des choses simples et des sentiments nobles.”<sup>14</sup>

Et Bourget ne se contente pas de donner le portrait du roman idéal, il retrace en même temps les devoirs auxquels ne saurait se soustraire aucun écrivain qui se respecte : „la vérité humaine et morale, le souci du style et le patriotisme”.<sup>15</sup> Ces critères coïncident avec les exigences que la critique officielle hongroise contemporaine prescrit pour les écrivains et sur la base desquels les critiques conservateurs vont condamner quelques années plus tard les représentants de l'école naturaliste. L'auteur hongrois laisse de côté le problème du roman idéal. Son point de départ est différent : il souligne le rôle privilégié du genre romanesque dans la littérature contemporaine car il considère que le roman est le plus susceptible de présenter les conditions sociales et d'exprimer la mentalité de l'époque. Or, examiner les nouvelles productions romanesques est important non seulement du point de vue littéraire mais aussi du point de vue moral et politique. Après cette brève introduction, il passe à la présentation des deux tendances qui prédominent dans la littérature française contemporaine et qui reflètent deux visions du monde opposées. C'est le matérialisme qui se manifeste dans le réalisme, tandis que l'idéalisme s'incarne dans le piétisme abstrait. L'auteur remarque que l'existence simultanée de ces deux tendances ne caractérise pas uniquement la littérature française, mais que c'est un phénomène marquant de toute la littérature européenne, voire américaine.

<sup>13</sup> BOURGET, Paul, *Le roman réaliste et le roman piétiste*, in *Revue des Deux Mondes*, 106<sup>e</sup> vol., livraison du 15 juillet, 1873.

<sup>14</sup> *Revue des Deux Mondes*, p. 455.

<sup>15</sup> BOURGET, p. 456.

Par la suite, il expose les mauvais côtés de la première tendance qu'il appelle, en ajoutant un adjectif expressif au substantif, „réalisme épais”. Cette expression plastique que la critique hongroise va reprendre et qu'elle utilisera encore longtemps, désigne sans aucun doute le mouvement naturaliste. Et ce n'est pas un hasard si le terme „naturalisme” n'apparaît pas encore dans cet article. A cette période-là, le début des années 70, non seulement en Hongrie, mais dans toute l'Europe, le mot ne s'emploie que dans une acception philosophique ou, tout au plus, dans le registre de la critique d'art pour désigner une certaine conception de la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle, encore pratiquée au XIX<sup>e</sup>. Zola, d'ailleurs, commence à utiliser le mot à partir de 1865 dans quelques articles critiques. En 1868, dans la préface écrite pour la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, il évoque le „groupe d'écrivains naturalistes auquel [il a] l'honneur d'appartenir”. En 1872, dans une „Causerie de dimanche” donnée au *Corsaire*, il parle de „l'école moderne du naturalisme” et fait espérer l'action prochaine de „ce groupe naturaliste [...] qui continuera le mouvement scientifique du siècle”. L'étiquette „naturaliste” ne va se divulguer effectivement qu'à partir de 1875, l'année où Zola commence à publier dans *Le Messager de l'Europe* et popularise l'idée que le naturalisme est la forme actuelle et vivante de la littérature contemporaine qui prend en charge l'esprit scientifique du temps.<sup>16</sup> Mais en 1873, année de la publication de l'article de *Fővárosi Lapok*, le chaos règne dans l'emploi des termes. L'adjectif réaliste peut aussi bien signifier „naturaliste” que l'adjectif matérialiste. Et même, pour accentuer encore le désordre, le mot „naturaliste” s'emploie traditionnellement, en Hongrie aussi bien qu'en Allemagne par exemple, pour désigner les artistes autodidactes qui pratiquent leur activité sans apprentissage préalable.<sup>17</sup> Après ce court aperçu sémantique, examinons la manière dont le journaliste hongrois caractérise les représentants de la tendance du „réalisme épais” :

„Nous vivons une époque réaliste. On dit qu'il ne faut pas être sentimental. La science est étroitement liée aux faits et explique l'influence exclusive que le milieu exerce sur l'homme. Plusieurs des romanciers sont devenus réalistes. Leur objectif principal est de décrire les choses telles qu'elles sont, la moralité devient indifférente. La théorie de l'influence du milieu doit se manifester dans la description proche d'un inventaire des ameublements, des maisons, des jardins. Il est incontestable qu'il y avait quelques romanciers célèbres qui tenaient à certains aspects de cette théorie, mais les successeurs s'y tiennent servilement, aussi manquent-ils les mérites des devanciers.”<sup>18</sup>

Le feuilletoniste hongrois suit l'article original mais laisse de côté d'importants chaînons logiques, et le ton de son écrit est beaucoup plus modéré que celui employé par Bourget qui ne dissimule point son aversion pour les romans de Zola. Jusqu'à la rédaction de l'article, trois volumes du cycle Rougon-Macquart avaient été publiés

<sup>16</sup> CHEVREL, p. 22-25.

<sup>17</sup> Cf. l'entrée „Naturalista” dans *Atheneum Kézi Lexikona*, Budapest, 1893, t. II, 1239 et dans *Pallas Nagy Lexikona*, Budapest, 1896, t. XII, p. 1020.

<sup>18</sup> *Fővárosi Lapok*, 1873. n° 179, p. 778.

(*La Fortune des Rougon, La Curée, Le ventre de Paris*), et Bourget ne manque pas de remarquer malicieusement que, quoique Zola promette encore d'autres récits qui mèneront jusqu'à Sedan, ces trois volumes lui suffisent largement pour apprécier la manière d'écrire de l'auteur. Selon le critique français, c'est une vérité reconnue que le style révèle la qualité même et la nature intime d'un esprit : de ce point de vue, et dès l'abord, Zola apparaît comme un homme pour lequel le monde intérieur n'existe pas. Sa façon d'écrire, sensuelle et dépravée, où le verbe et le substantif, „ces muscles et ces os de la phrase” sont bannis par la surabondance des adjectifs, est un attentat réel contre la langue française. Il passe ensuite à la théorie de Zola en relevant que le romancier considère le vice et la vertu comme étant deux produits physiologiques d'accidents nerveux et sanguins. Bourget ne veut pas s'arrêter à discuter les assertions de Zola „dont l'apparence scientifique n'impose plus qu'aux ignorants”, il préfère examiner la façon dont Zola conçoit les caractères. Il range les personnages zoléens en deux catégories : les uns sont des misérables „hideux d'impuretés ou de cupidité”, les autres des enfants malades, rêveurs. La raison de cette classification est la volonté de démontrer que dans les œuvres de Zola il n'y a pas de véritables caractères parce que chez lui, comme chez les autres naturalistes du siècle (et c'est la première et la dernière fois où l'on rencontre le terme technique „naturaliste” dans le texte français !)<sup>19</sup>, le tempérament a remplacé l'âme. Il pense que pour créer un caractère il suffit de décrire les meubles, les tapis, les vêtements, „toutes les choses au milieu desquelles un personnage est placé, toutes les jouissances et toutes les douleurs que peut lui procurer une existence purement physique...”. Tel que l'a montré son style sensuel, violent, „ignorant des idées”, Zola a dû se perdre dans le monde des impressions matérielles ce qu'il n'a pas manqué de faire selon Bourget. Le journaliste hongrois ignore les longs développements du critique français ; en revanche, il exprime son étonnement provoqué par les objets des descriptions (pyramides de fruits dans les Halles, repas, épaules nues, etc.) et il reproche à Zola le style saccadé et touffu qu'il n'est pas nécessaire de présenter aux lecteurs hongrois, puisque „c'est déjà à la mode chez nous aussi.” Pour finir, H.S. reprend la conclusion de Bourget dans laquelle ce dernier accuse les romanciers contemporains de „confondre constamment la brutalité et l'énergie, de vouloir substituer la morale à la physiologie ou à l'influence sociale. (...) Ainsi ils se matérialisent, leur style devient banal ou forcé, dépourvu de toute poésie.”<sup>20</sup> Il passe cependant sous silence la dernière remarque sarcastique du critique français selon laquelle les œuvres de Zola ne servent qu'à étudier l'extrême déviation du goût contemporain.

Après avoir passé en revue les caractéristiques du piétisme, l'auteur hongrois constate que les deux tendances à la mode, le „réalisme épais” aussi bien que le piétisme, sont nuisibles et non seulement du point de vue littéraire, mais aussi du point de vue de la morale, parce qu' „elles ne créent pas de caractères, n'ennoblissent pas, n'enthousiasment pas, ne soulèvent pas ; et pourtant sans cet effet la poésie manque son but”<sup>21</sup>. Il est convaincu que la littérature reflète l'état de la société, et que

<sup>19</sup> *Revue des Deux Mondes*, 1873. 106<sup>e</sup> vol., p. 459.

<sup>20</sup> *Fővárosi Lapok*, 1873. n° 179, p. 778.

<sup>21</sup> *Fővárosi Lapok*, 1873. n° 180, p. 780.

les maladies de la société se répercutent sur la littérature. Le „réalisme épais” et le piétisme sont donc les projections littéraires d’une société malade contre lesquelles il met en garde les écrivains hongrois, tout en exprimant l’espoir que „la mentalité saine de la race hongroise” va leur éviter ces fausses routes. Dans cet article, qui peut donc être considéré comme la première annonce du naturalisme français dans la presse hongroise, apparaissent déjà, quoique moins vigoureusement, et surtout avec moins d’aversion que dans le texte source, les accusations que la critique traditionaliste, conservatrice hongroise portera contre l’école naturaliste dans les années à venir, et qui ont un double caractère, à la fois esthétique et moral. Et il apparaît également une opinion qui, par la suite, deviendra un véritable leitmotiv : jusqu’à ce qu’il soit évident que le naturalisme a ses adeptes en Hongrie, les critiques hongrois sont persuadés que la nouvelle école sera sans influence sur la littérature hongroise ayant – selon eux – un goût plus sain, plus noble.

Après la parution de cet article en 1873, le silence régnera, pendant quelques années, autour du naturalisme : du moins dans les périodiques jusqu’ici dépouillés, il n’en est pas question. C’est en 1877 que l’on rencontre de nouveau le nom d’Émile Zola, mais ce n’est pas en rapport avec le naturalisme. Dans deux numéros successifs des *Fővárosi Lapok*, on publie un récit qui appartenant au volume *Contes à Ninon*, la première œuvre de Zola publiée en 1864.<sup>22</sup> Ce recueil qui représente donc Zola antérieur au courant naturaliste sera d’ailleurs traduit en hongrois et édité par les frères Révai en 1882, année où le nom du maître du naturalisme sera, pour les libraires, le plus sûr garant de profit.<sup>23</sup> En 1878, c’est encore *Fővárosi Lapok* qui fait paraître un texte constituant une étape importante dans la réception du naturalisme français. L’article publié dans trois numéros successifs du quotidien littéraire sous le titre „A realizmus fejlődése századunk francia regényköltészetében” [‘Le développement du réalisme dans la littérature romanesque française de notre siècle’] a été écrit par Béla Liszka d’après une étude parue dans *Nord und Sud* de H. Breitingen, professeur de Zurich. Il commence par évoquer une thèse de Schiller selon laquelle c’est l’équilibre harmonique du „réel et de l’idéal” qui crée la perfection esthétique. Par la suite, l’auteur examine comment cet équilibre se trouve renversé dans la littérature romanesque française du XIX<sup>e</sup> siècle et présente ce processus qualifié par lui de „pathologique” et „qui débute par la réaction des romantiques contre le classicisme, continue par les boniments de l’école de l’art pour l’art contre le sentimentalisme romantique puis par l’apparition, en 1857, du roman physiologique mis au service de l’érotique et finit par l’activité de Balzac, de Sue, de Champfleury, d’Hugo et de Zola qui font entrer le roman dans le domaine du

---

<sup>22</sup> ZOLA Émile, *A császár vendégei* [‘Les hôtes de l’Empereur’], *Fővárosi Lapok*, 1877, n° 91-92.

<sup>23</sup> Le tome VII de l’année 1882 de la revue littéraire, *Koszorú* informe les lecteurs de la publication des *Contes à Ninon* : „Les frères Révai viennent de publier un recueil de contes et de nouvelles de Zola sous le titre *Ninonhoz* [‘A Ninon’]. Zola qui, dans les derniers temps, a fait beaucoup de tapages avec ses romans représentant un réalisme épais, avait écrit précédemment maints petits contes qui témoignent d’une connaissance profonde de la vie, d’une manière de voir poétique et d’une humeur chaleureuse. Le recueil *A Ninon* contient ces contes dont certains connus du public hongrois car ils ont déjà été publiés dans différents journaux.”

socialisme pessimiste”<sup>24</sup>. Ce que dit cette étude de Zola pourrait très bien provenir de l'article de Paul Bourget présenté ci-dessus. Le même ton hostile, les mêmes constatations méprisantes, la même conclusion. Zola n'est mentionné que comme l'auteur des „monstres repoussants” dont l'exemple prouve lumineusement comment le „goût du jour” peut gâter un beau talent. Bien qu'à l'époque de la rédaction de l'article sept volumes du cycle *Rougon-Macquart* soient déjà publiés, l'auteur ne mentionne que le titre des deux premiers romans. Il tente également de présenter un peu la théorie, en citant la célèbre préface de *la Fortune des Rougon*, mais la traduction maladroite (faite probablement de l'allemand) rend le texte incompréhensible. Ce qui soulève son indignation, c'est que Zola considère l'homme comme un animal et utilise de surcroît un vocabulaire qui rend difficile la lecture, même pour le lecteur français. Mais il n'y a pas de quoi s'inquiéter car „dans la vie littéraire (...), heureusement, il n'y a pas de maladie mortelle. Cette tendance va s'essouffler et céder la place à un goût plus sain.”<sup>25</sup> Il découvre les signes d'amélioration dans les romans d'Alphonse Daudet parce que ce dernier „ne dépasse pas le réalisme de Dickens et, comme le grand romancier réaliste anglais, il sait insuffler une âme sensible, une pensée humaine à ses œuvres.”<sup>26</sup> Ce qui veut dire que tandis que le réalisme modéré est acceptable, l'„exagéré” qui est considéré comme sans goût et sans morale est à condamner puisqu'il ne satisfait pas le principe schillerien du juste-milieu.

Les premières présentations du naturalisme ne sont donc pas de première main, mais reflètent l'opinion des critiques étrangers. 1879 est l'année qui voit se multiplier spectaculairement le nombre des publications sur le naturalisme<sup>27</sup>, et plusieurs de ces articles témoignent déjà d'une lecture personnelle, de la connaissance effective de l'œuvre présentée. Nous avons vu l'hostilité de la critique conservatrice française et allemande envers la nouvelle tendance littéraire ; or, les premiers comptes rendus individuels hongrois sont plus mesurés, plus tolérants, il arrive même qu'ils montrent une certaine sympathie envers le mouvement naturaliste. Tels sont par exemple les articles parus dans le mensuel *Havi Szemle*. Ce journal critique de courte vie, rédigé par Zsigmond Bodnár était „une première tentative de ralliement des intellectuels bourgeois oppositionnels, représentait le scientisme bourgeois positiviste, matérialiste, éclairé de l'époque”<sup>28</sup>, rompait des lances pour le réalisme littéraire en s'opposant à la tendance officielle populaire-nationale. Sa rubrique „revue des livres”, à côté des nouveautés de la librairie hongroise, rend compte des livres récemment publiés dans des pays occidentaux. Ainsi par exemple dans la livraison d'août 1879, on trouve un compte rendu du recueil d'articles littéraires et critiques de Zola, *Mes haines*. Dans un autre numéro de la même année, on trouve un article écrit par

<sup>24</sup> LISZKAI, Béla, *A realizmus fejlődése századunk francia regényköltészetében, Fővárosi Lapok*, 1878, n° de 130 à 132.

<sup>25</sup> *Fővárosi Lapok*, 1878, n° 132.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Dans les périodiques examinées, nous avons trouvé 10 publications sur Zola.

<sup>28</sup> NÉMETH G., Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitivizmus korában*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981, p. 288.

Amadé Saissy, journaliste et professeur français vivant en Hongrie. Le titre „Zola Emil realiztikus regényei” reflète l’indécision qui règne dans l’emploi des termes „réaliste”, „naturaliste” à l’époque et dont nous avons déjà parlé plus haut. On ne peut pas trouver un équivalent français à l’adjectif hongrois „realisztikus” qui est probablement une forme empruntée de l’allemand ou de l’anglais<sup>29</sup> ; toutefois, il est évident qu’il signifie „naturaliste”. Dès les premières phrases, on voit que l’opinion de l’auteur diffère sensiblement de celle des critiques jusqu’ici connus par les lecteurs hongrois, puisque Saissy classe Zola parmi les plus brillants talents des dix dernières années. Son propos n’est pas de donner une analyse profonde des huit volumes parus du cycle Rougon-Macquart, mais - après une revue générale - de présenter les détails ayant exercé la plus grande influence sur lui et qui vont certainement éveiller l’attention de la plupart des lecteurs. Il expose avant tout l’objectif de Zola qui apparente le romancier naturaliste à Balzac, les deux écrivains voulant donner un tableau total de la société française dans une période donnée du XIX<sup>e</sup> siècle, en représentant toutes les classes, toutes les couches, tous les groupes, etc. Il remarque cependant qu’alors qu’il est déjà aisé de reconnaître la grandeur littéraire de Balzac puisque l’on connaît toute son œuvre, Zola est un écrivain nouveau dont l’œuvre n’est pas encore achevée. Tandis que Paul Bourget a trouvé suffisant les trois premiers volumes du cycle Rougon-Macquart pour juger (et condamner) la méthode et l’art de Zola, Saissy témoigne de beaucoup plus de tolérance. Il présente avec placidité les caractéristiques marquantes des romans zoléens sans se répandre en invectives violentes au nom de la morale ou de l’esthétique classique idéalisante. Il souligne l’importance accordée par Zola à l’observation rigoureuse qui précède la rédaction des romans, ainsi que l’objectivité, l’impersonnalité intentionnelle de l’auteur. Il ne reproche pas l’absence de longs développements psychologiques, au contraire, il constate : „Même ses figures monstrueuses semblent si naturelles sous les entraves du milieu et de la fatalité du tempérament que l’on ne peut pas les imaginer autrement qu’ils sont.” Il réfute l’accusation souvent portée contre Zola selon laquelle le romancier trouve un plaisir malsain dans la peinture du laid. Il reconnaît que Zola regarde la société du Second Empire à travers des lunettes noires, mais même ainsi, il est beaucoup plus près de la réalité que ceux qui la dessinent toute rose. Après avoir présenté les caractéristiques générales, il passe aux détails qui l’ont le plus captivé dans les romans de Zola. Des volumes du cycle Rougon-Macquart, il met en relief les romans qui représentent la rivalité rapace entre les petites villes et la mesquinerie de leurs citoyens : *La Fortune des Rougon* et *La Conquête de Plassans*. Il pense que Zola donne un tableau authentique „des petits bourgeois avarés qui sont propres à l’extérieur et sales à l’intérieur”, mais selon lui cela ne dit pas grand-chose aux lecteurs étrangers qui n’avaient pas l’occasion d’observer personnellement ces gens et qui sont donc dépourvus du plaisir de les reconnaître dans ces romans. (Saissy présente ici une conception bien particulière qui rétrécit beaucoup le cercle des

---

<sup>29</sup> Cf. l’adjectif „realistisch” de la langue allemande et „realistic” en anglais.

œuvres qui peuvent procurer du plaisir aux lecteurs étrangers.) Aussi ne suit-il pas Zola dans „son examen microscopique qu'il fait subir aux mœurs, à la politique, en un mot, à la vie sociale de la France du Seconde Empire”, il préfère plutôt passer en revue quelques détails qui disent la même chose à tous les lecteurs (qu'ils vivent dans n'importe quel pays du monde) : telle est la représentation des passions humaines et en particulier, celle de l'amour. Par la suite, il analyse, grâce à de longues citations, l'idylle qui se joue dans le cadre des atrocités provençales qui ont suivi le coup d'état de 1851 : il veut démontrer que l'amour de Miette, la paysanne et de Silvère, l'ouvrier est un bel exemple de la rencontre exaltante de deux âmes pures. Il a donc beau avoir trouvé authentique et convaincante la méthode artistique de Zola, il ne peut néanmoins pas se débarrasser complètement du goût de l'époque : les éléments sur lesquels il insiste ne sont pas ceux qui distinguent fondamentalement les œuvres de Zola des autres romans du temps, mais justement ceux qui peuvent rencontrer l'approbation même des lecteurs conservateurs, et celle du public féminin au goût raffiné. Ce ne sont donc pas tellement l'observation exacte, l'objectivité, la fidélité à la réalité que Saissy considère comme les plus grands mérites de Zola, mais le contraste entre cette idylle poétique et la prose crue du roman. Un autre numéro de la même année de la revue *Havi Szemle* publie un compte rendu de *L'Assommoir* de Zola, roman qui, en 1877, a connu un succès de scandale en France.<sup>30</sup> C'est la publication de la traduction hongroise du roman<sup>31</sup> qui donne lieu à la rédaction de l'article. L'auteur, comme Saissy, met Zola au rang des plus grands romanciers et il exprime sa conviction que personne ne peut rien reprocher contre la moralité du roman, et considère même que cet exemple effrayant est un moyen efficace pour dégoûter les gens de l'alcool. Il pense néanmoins que la moralité parfaite ne suffit pas en soi-même, car le lecteur devient littéralement malade „en lisant cette histoire sombre et sale” et malgré la force artistique de l'exposition des faits, Zola n'est pas capable d'exalter mais seulement de déprimer, de désespérer. Cette conclusion montre bien que la description crue, brutale de la misère humaine choque même ceux qui seraient les plus ouverts envers le nouveau mouvement littéraire.

C'est justement la prédominance du laid, du mauvais dans ses œuvres que reprochent à Zola les auteurs des deux autres articles (toujours parus en 1879) que nous voudrions présenter encore dans cette étude. Le premier, un reportage de Gergely Csiky sur la représentation de l'adaptation dramatique de *L'Assommoir* au Théâtre Ambigu de Paris a été publié dans *Fővárosi Lapok*, sous le titre „A delirium tremens a szinpadon” [‘*Le delirium tremens sur la scène*’].<sup>32</sup> Yves Chevrel remarque dans son livre consacré au naturalisme que la première grande période du naturalisme qu'il situe entre 1879 et 1881 se caractérise aussi par les tentatives de Zola et de Daudet pour s'imposer au théâtre. Csiky, qui assiste à l'une de ces

<sup>30</sup> *Havi Szemle*, novembre 1879, p. 219.

<sup>31</sup> *L'Assommoir* est le premier roman de Zola traduit en hongrois. (Zola. *Az emberirtó*. Regény két kötetben. Francziából fordította Nyári László, Budapest, 1880, Pfeifer Ferdinánd. Le premier tome du roman a vu le jour en 1879, après avoir paru en feuilleton dans le quotidien *Pesti Napló*.)

<sup>32</sup> CSIKY, Gergely, *A delirium tremens a szinpadon*, *Fővárosi Lapok*, n° 115, 1879, p. 558-559.

tentatives, condamne l'irruption de la réalité brutale sur la scène au nom de la poésie et du beau. Quoiqu'il n'accepte pas ce genre de théâtre, il ne peut pas se soustraire à son effet : il est impressionné par le jeu étonnamment authentique de l'acteur interprétant le rôle de Coupeau. Il se rend compte qu'il ne s'agit pas ici d'une tentative isolée : „ce n'est pas simplement une pièce nouvelle qui aura une vie éphémère, mais une nouvelle tendance, une nouvelle école qui, après sa première tentative, va se réclamer de la vie et de l'espace". Csiky voudrait ménager le théâtre de cette tendance appelée par lui „réalisme nu" (voilà encore une expression frappante pour désigner le naturalisme), parce qu'il est d'avis que „la tâche du théâtre n'est pas de révolter et de désespérer, mais d'exalter et d'ennoblir", ce qu'il peut atteindre avec le beau, le beau idéal et non „par la présentation nue, sans réconciliation, réparation, apaisement, du laid moral". L'autre article paru en septembre 1879 non signé dans le quotidien *Ellenőr* a pour titre „A naturalizmus az irodalomban" [*Le naturalisme dans la littérature*].<sup>33</sup> C'est probablement le premier texte à utiliser le terme technique „naturalisme" pour désigner le nouveau mouvement littéraire. La première chose à remarquer dans cet article rédigé du début à la fin avec une ironie mordante est qu'il parle de Zola comme d'un personnage de mauvaise réputation. L'éclat provoqué par *L'Assommoir*, les articles polémiques et les manifestes publiés en série dans les journaux français et étrangers ont assuré la célébrité à Zola à travers toute l'Europe. Selon l'auteur de l'article il n'y a rien de nouveau dans cette école qui s'est fait connaître avec grand tapage, sinon l'emploi littéraire du mot „naturalisme". Car le naturalisme n'est pas autre chose qu'une forme „poussée jusqu'à l'extrême, jusqu'au dégoût" du réalisme qui existe depuis toujours dans la littérature ; il n'est qu'une étiquette vide de sens à l'aide de laquelle Zola veut regrouper autour de lui ses fidèles pour livrer un combat contre tout „ce qui est noble, sublime, romanesque et idéal, ravissant et exaltant, beau et éternel dans la littérature". Il pose cependant la question de ce que peut être la raison pour laquelle cette école s'impose, et pas seulement en France. Il croit trouver l'explication dans la nature de „a publicité contemporaine" et nous devons convenir qu'il n'a pas tort. Il est indiscutable que l'ancien directeur du service de la publicité de la Librairie Hachette connaissait très bien et a su exploiter les méthodes qui permettent de vendre, de *bien vendre* un livre. Le rôle de la publicité expertement organisée est loin d'être négligeable dans la diffusion rapide et extensive de la doctrine naturaliste. Les manifestes retentissants de Zola n'auraient peut-être pas produit un tel effet si la critique elle-même n'avait pas éveillé la curiosité du public envers les auteurs de cette école et leurs œuvres.

„*L'Assommoir* (pour ne mentionner que la plus excellente incarnation du naturalisme) serait à moitié moins connu si les critiques n'avaient pas minutieusement disséqué le roman et sa tendance au vu et au su de tout le monde."

---

<sup>33</sup> A naturalizmus az irodalomban, *Ellenőr*, 24 septembre 1879, p. 458.



Parmi les principes de l'école naturaliste, il met en relief „l'observation de la nature et le document humain” pour les déchiquter aussitôt en se référant aux grands classiques qui n'avaient pas découvert le document humain et cependant ils ont réalisé des œuvres immortelles. Il reproche également aux sujets des romans d'être toujours pris dans le monde de la misère comme s'il n'existait rien d'autre. Finalement, il pose la question suivante : quel peut être le but du roman naturaliste ? Selon lui, ce n'est qu' „offrir quelques épices piquantes au public blasé”. Et la conclusion est semblable à celles que nous avons déjà vues dans les critiques défavorables : le naturalisme ne pourra jamais donner le ton, car les écrivains qui ont du talent continueront de peindre l'homme avec son âme, ils n'excluront pas la vertu de leur art, et „la doctrine des naturalistes, créée pour leur propre gloire, n'aura jamais de droit de cité dans aucune littérature nationale”. Nous savons depuis que l'auteur de l'article s'est trompé : la théorie et la méthode naturalistes ont conquis, et à une vitesse incroyable, la littérature européenne et américaine. Dans ce domaine, la Hongrie contemporaine n'est pas du tout en arrière des autres nations européennes, voire elle est parmi les premières à ouvrir les yeux sur le nouveau mouvement littéraire et à en informer le public. Les résultats des recherches examinés ci-dessus prouvent incontestablement que les romans et la méthode de Zola ont trouvé des échos très tôt dans la littérature hongroise. Un article paru en 1884 dans la revue littéraire *Koszorú* présente bien quel est le statut de Zola dans la vie littéraire hongroise :

„Est-ce que l'on peut encore dire quelque chose de Zola que le public, et le public hongrois en particulier, ne connaisse pas ? Presque toutes ses œuvres sont traduites en hongrois, et les journaux enregistrent avidement tout ce qui est en rapport avec son mode de vie ou de ses habitudes, ce qui prouve également la popularité du grand romancier.”<sup>34</sup>

En effet, à partir de 1880, la presse hongroise se trouve littéralement inondée de publications sur Zola et sur le mouvement naturaliste. Les périodiques publient des comptes rendus, des critiques des romans et des œuvres théoriques du chef du naturalisme juste après leur parution en France et les traductions ne se font pas attendre longtemps. Les éditeurs reconnaissent vite que le nom de Zola égale le profit, ainsi, entre 1886 et 1890, Zola est le deuxième auteur français le plus traduit en Hongrie après Jules Verne.<sup>35</sup> La hâte excessive a souvent une conséquence néfaste en ce qui concerne le niveau des traductions : parmi les premières traductions on trouve des versions mutilées dont l'objectif principal est de satisfaire le besoin de sensation du public. Certains romans ont été traduits plusieurs fois en quelques années et de nombreuses traductions ont vu le jour dans plusieurs éditions. Et pour illustrer encore la popularité inouïe de l'auteur français en Hongrie, citons cette petite anecdote littéraire : en 1885, une jeune fille hongroise, une certaine Juliska Kende,

<sup>34</sup> *Flaubert Gustáv barátairól*, Koszorú, n° 31, 1884. p. 490.

<sup>35</sup> Durant cette période, on a publié en Hongrie 54 œuvres de Verne et 25 de Zola. Cf. *Magyar Könyvészet*, 1886-1900.

admiratrice dévouée et enthousiaste de Zola, a adressé une lettre au maître dans laquelle elle lui demandait de venir en Hongrie pour rassembler ici, en Hongrie les documents nécessaires à un nouveau roman. L'écrivain refuse poliment l'invitation dans une lettre publiée dans la presse hongroise en donnant pour excuses qu'il s'était promis de ne jamais passer les frontières de la France et de ne puiser que dans les sujets français.<sup>36</sup> Le roman zoléen sur un sujet hongrois n'est donc pas né mais cette même année 1880, c'est la nouvelle naturaliste hongroise qui voit le jour avec la parution du recueil de Sándor Bródy, intitulé *Nyomor* ['Misère']. La tendance, la théorie et la méthode naturalistes resteront encore pendant longtemps au centre des débats littéraires et critiques.

---

<sup>36</sup> Voir le numéro 17 de l'année 1885 de *Koszorú* qui annonce cette correspondance. La réponse de Zola a été publiée dans *Budapesti Hírlap*.

**Lucie BERTON**

**L'espace-lieu  
L'homme et la ville dans l'œuvre romanesque  
de Jean-Marie Gustave Le Clézio**

Les personnages le cléziens, dans leur ensemble, ont une constance : ils sont des errants. Comme un qui cherche, déraisonnablement, où poser ses pas, où fixer son regard, où s'immobiliser, ils franchissent les espaces à la recherche d'un monde qui leur échappe, à la recherche d'eux-mêmes. La quête - puisque c'en est une - est toujours individuelle. On ne peut être plusieurs lorsqu'on cherche à comprendre ce qui est autour de soi.

Sans cesse, ils se posent la même et lancinante question : que suis-je au monde ? Vivre, alors, n'est plus qu'une douleur, une douleur qu'ils ne peuvent apaiser qu'en devenant, pour reprendre le titre d'une nouvelle de Le Clézio, „un homme qui marche”. Le Clézio affirmait lui-même en 1978 à propos de ses années de jeunesse :

„J'étais atteint d'une maladie infantile ou d'adolescent qui s'appelait  
'trouver le monde' ou le 'retrouver'.<sup>1</sup>

Cette „maladie”, cette douleur, peut-être révèle-t-elle un fait : aucun des personnages le cléziens n'est véritablement un adulte. Ils ont une structure mentale sensiblement identique, proche de celle de l'enfant ou de l'adolescent. Et pourtant, le monde extérieur, c'est-à-dire les autres, attendent d'eux qu'ils se comportent en „personne responsable” ; premier décalage avec le „dehors”.

Qu'il est difficile de saisir le monde, quand sa propre existence est une énigme ! Qu'il est plus malais, encore de se placer.... Alors, sans répit, ils arpentent les routes, les sentiers ou les chemins de leur solitude.

Parce qu'il leur faut „Trouver. Chercher sans cesse à trouver. Trouver”<sup>2</sup>  
Trouver. C'est ce simple mot qui motive toute leur vie.

Les personnages de Le Clézio ne sont pas des êtres raisonnables ; doués de raison, cela ne fait pas de doutes, mais déraisonnables. Hors de la raison comme ils sont exclus du monde qui les entoure, parce qu'ils sont exclus par refus des certitudes. Ce sont des hommes du doute.

Rien ne peut alors les détourner de leur recherche. Ils sont des hommes et des femmes qui, sans relâche, agacent les limites. Ils vont plus loin, parce que la réponse à leurs aspirations est ancrée toujours plus profondément en eux. Ils veulent voir, pour comprendre la raison de leur exclusion de la ronde.

---

<sup>1</sup> BONCENNE, Pierre, „J. M. G. Le Clézio s'explique”, in *Lire*, avril 1978.

<sup>2</sup> *L'Extase matérielle*, Paris, Folio Essais, 1992, p. 187.

„Je veux voir les signes de la folie, les couleurs, les mouvements dangereux. Je veux comprendre pourquoi tout le monde danse.”<sup>3</sup>

Ce personnage, aspirant à embrasser l'univers, est avant tout un citoyen de la ville, pour le moins dans les premiers ouvrages de Le Clézio. Or la ville, par son fourmillement et ses mouvements perpétuels échappe au sens. Le héros vit dans un lieu qui alimente sans cesse son incompréhension.

S'installe alors, insidieusement, la peur. La peur presque légitime de ce qu'il ne saisit pas, dans les différents sens du terme : ce qui est incompréhensible, mais aussi, et inexorablement, ce qui n'est jamais immobile.

Etre dans la ville, c'est l'unique moyen de matérialiser cette angoisse, de la toucher du regard, de la sentir pénétrer en soi par tous les pores de la peau. Un état qui est subi, mais avec toute la force de la volonté de celui qui est tourné vers un but : comprendre, et trouver.

„Il avait peur. Il aurait voulu ne pas voir cela, ne pas être là, ne rien savoir. Mais un homme ne choisit pas les lieux où il marche. Il y est, un jour, sans l'avoir voulu, et il ne peut plus l'oublier.”<sup>4</sup>

Lorsque le personnage aura pris conscience que cette errance dans la ville ne la mènera nulle part, en tout cas pas là où il espérait rejoindre l'absolu, et se rejoindre, il se tournera vers son antithèse : la mer. La mer est omniprésente dans l'œuvre, y compris dans les premiers ouvrages consacrés à la ville où le personnage ne fait que la regarder. Ce ne sera que plus tard que le héros le clézien s'engouffrera dans une quête toujours identique mais tournée vers un ailleurs. Partir sur la mer, c'est une autre façon de se retirer du monde des hommes. Il en est de même pour le départ qui le conduit dans le désert : il se cherche, court sans cesse après ses angoisses. Il explore les limites du monde et les siennes en propre. Le Clézio nous est revenu, plus apaisé, dans l'écriture ; ses personnages s'y sont parfois égarés.

L'errance le clézienne est constituée de deux entités, qui se complètent : la quête et la fuite. Chercher en fuyant sans cesse les pièges du monde moderne ; chercher en se fuyant.

„Dévorer les paysages, c'est donc cela qu'il me faut. Comme un qui ne serait jamais rassasié, de terre, ou de femmes, à qui il en faudrait toujours davantage. (...) Il s'agit de se faire moteur, monstre de métal chaud qui tire son poids vers ce qu'il ne sait pas.”<sup>5</sup>

Une errance physique, mais aussi une errance morale. Lorsque l'angoisse est trop forte, seule la marche peut apaiser un instant la douleur de l'absence.

„Ce que fuis, je le sais bien, maintenant : c'est le vide. Je passe de terre en terre, je vais de ville en ville, et je ne rencontre rien.”<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *La guerre*, Paris, Gallimard l'Imaginaire, 1992, p. 60.

<sup>4</sup> *Les Géants*, Paris, Gallimard Le Chemin, 1973, p. 212.

<sup>5</sup> *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard L'Imaginaire, 1990, p. 212.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 207.

Ce vide, c'est celui de l'homme qui vit déraciné dans le monde, ce domaine qu'on dit être le sien parce qu'il y est né. C'est l'absence de réponse à une seule question : comment fonctionne ce monde qui l'entoure.

C'est ce vide qui est le fondement de l'état d'esprit de l'errant.

Enfin, l'espace est arpenté par le regard ; il faut regarder, jusqu'au plus petit détail, pour comprendre. Faire de la ville un paysage, un tableau, et y pénétrer. Regarder ainsi n'est pas chose aisée, on le devine, car il faut rester intact, pur. Mais cela est nécessaire :

„On ne peut pas ignorer l'univers citadin. Je crois seulement qu'il serait utile de regarder avec un maximum d'innocence toutes les choses de la vie urbaine. Car tout ce qui m'a fasciné ou m'a fait peur peut finalement être dompté ou maîtrisé assez facilement par le regard”<sup>7</sup>

Ce regard, c'est ce qui maintient en vie ; c'est l'unique fil reliant le personnage au monde. Celui qui regarde ainsi ne peut donc pas toucher au visage des choses. Toucher pourrait être briser.

„Ce lieu, je ne le toucherai pas. Je ne veux pas le toucher. Je veux le voir, simplement, comme un regard port, en arrière, car ce regard est le seul lien entre ma fuite et la réalité.”<sup>8</sup>

Cette quête originelle est une course ; une fuite, surtout : comme poursuivi, le personnage tourne les yeux derrière lui pour s'assurer qu'il existe encore un peu au monde. En effet, on ne regarde pas impunément le monde dans les yeux sans qu'il se venge. Sa vengeance, c'est l'absorption : faire que l'homme devienne une machine, incluse dans un univers de métal. Préférant subir la douleur de l'exclusion, le personnage le clézien reste volontairement à côté du monde, afin de mieux l'observer, mais aussi pour se protéger de son appel.

„Il existe chez les animaux quelque chose qu'on appelle le réflexe de fuite. Il s'agit de maintenir en permanence entre le monde et soi la distance nécessaire pour pouvoir s'échapper.”<sup>9</sup>

Maintenir un espace, mais plus encore : se libérer de cet univers fascinant qu'est la société urbaine. Un leitmotiv, obsédant dans *La Guerre*. Se défaire, en arpentant la ville, comme on écrit :

„Dans tous les livres que j'ai écrits, jusqu'à *La Guerre* et *Les Géants* j'ai ressenti comme une nécessité d'écrire sur le monde de la ville, le monde mécanique, l'agression du langage et celle des formes. C'était une nécessité pour m'en débarrasser.”<sup>10</sup>

Nous le verrons au fur et à mesure de cette étude, les contradictions dans l'œuvre de Le Clézio ne manquent pas. Tel le personnage de l'errant qui peuple ses livres, cet

---

<sup>7</sup> Lire, avr. 1978

<sup>8</sup> *Le livre des fuites*, p. 87.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 206.

<sup>10</sup> Lire, avr. 1987

écrivain qui se veut - qui se voulait - hors normes n'est pas un homme des certitudes. En écrivant ces livres de jeunesse, lui aussi était en quête d'une réponse. Celui qui cherche et qui doute ne peut que se contredire. C'est cela aussi, l'errance.

## **La ville**

La ville est le premier lieu qui s'offre chronologiquement au regard du lecteur ; comme il refuse de s'offrir à la compréhension du personnage. La ville, entité qui hante violemment le premier cycle des romans de Le Clézio.

Nous pouvons y intégrer, dans un ordre chronologique :

- *Le Procès-Verbal*, dans lequel Adam Pollo fait celui de la ville dans laquelle il erre.

- *La Fièvre*, un recueil de nouvelles, dénonçant les petits travers de notre vie quotidienne de citadins.

- *Le Déluge*, ou les treize jours de Besson précédant la „catastrophe”.

- *Terra Amata*, ou la vie de Chancelade dans un monde bientôt disparu.

- *Le Livre des fuites*, et la longue errance de J. H. Hogan à travers les villes du monde, à la recherche d'un instant immobile improbable.

- *La Guerre*, ou la violence de la ville, sa force, sa puissance. L'un des romans les plus violents de Le Clézio.

- *Les Géants*, c'est-à-dire les Maîtres, ceux qui participent à l'élaboration de la puissance destructrice.

S'ajoutent à ces six romans et au recueil, un essai et deux recueils de nouvelles, qui abordent le thème de manière apaisée, plus sereine :

- *L'Extase matérielle*

- *Mondo et autres histoires*

- *La Ronde, et autres faits divers*

Ces trois recueils ne s'inscrivent pas véritablement dans ce cycle, étant différents dans leur style, comme nous l'avons dit, et dans le rôle que tient la ville, plus décor que sujet véritable. Tous les romans cités antérieurement précèdent la publication de *Désert*, qui marque la rupture stylistique et thématique de l'œuvre.

Les titres même de ces romans de jeunesse justifient à eux seuls le sentiment de rejet que devine le lecteur. Car c'est bien d'une condamnation qu'il s'agit, d'une crise violente :

„Quand j'ai écrit *Le Procès-Verbal*, j'étais en période de crise, j'avais besoin de jeter l'anathème contre la société industrielle. Et puis, un jour, j'ai ressenti le danger de continuer dans cette voie, qui ne m'apportait aucun réconfort et dans laquelle je me complaisais.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> „Entretien avec J. M. G. Le Clézio” in *Paris-Match*, 1992

## La ville monstre.

La véritable habitante de la ville, celle qui s'est infiltrée partout, c'est la guerre. Elle „à choisi les lieux qu'habitent les hommes”<sup>12</sup> pour se répandre. Il émane d'elle une violence presque palpable, physique. Plus encore qu'un décor à la guerre, qui ferait entendre qu'elle n'est que passive, la ville EST la guerre. Ce postulat est essentiel à la lecture des romans de ce premier cycle.

Cette „guerre”, Le Clézio la définit, dans l'éponyme :

„La guerre, c'est quand tout le monde est pris par la violence. C'est quand il n'y a plus de silence, ni de sommeil.”<sup>13</sup>

Le silence, qui n'existe que dans les villes mortes.

Pour le personnage, le monde se divise en deux : le „dedans”, c'est-à-dire la chambre ; et le „dehors”, la ville, perçue comme le champ de bataille.

Ce rassemblement de gens, de bruits, de mouvements, ne peut être un lieu de paix. Il provoque chez le personnage une sensation de vertige, une impression de longue chute en avant : il a pris conscience qu'il est plongé dans un univers en conflit avec lui-même, ouvert sur un temps non défini, c'est-à-dire infini.

Ce danger que le personnage, comme l'écrivain, ressent si fortement, cette guerre qui, selon lui, a envahi la ville, est le reflet de sa propre déstructuration mentale. Une sorte d'aboutissement, une projection de ses angoisses sur le monde qui l'entoure.

Prenons le cas d'Adam Pollo dans *Le Procès-Verbal*. Adam est probablement le personnage le plus profondément inscrit dans cette thématique. Il a déclaré la guerre au monde, parce qu'elle l'habite totalement. Adam a vécu la guerre, et s'est installé en elle. Ce conflit intérieur suit un processus logique de déstructuration, conséquence d'une première guerre, celle dite „d'Algérie”, durant laquelle il était soldat. Un conflit dont le monde refusait le nom, et qualifiée pudiquement d'„événements”. Une guerre qui était bien réelle pour Adam, mais que les autres feignaient d'ignorer.

De cette guerre, sanglante est née la guerre psychique : la décomposition de l'univers mental d'Adam Pollo. Un conflit intérieur, destructeur, qui fait de lui un exclu volontaire, en butte au monde qui l'entoure.

Il ouvre ainsi les hostilités avec la ville qui l'entoure, cette ville qui ne le reconnaît pas en tant qu'individu, ni en tant que victime. Même s'il s'isole de la ville en vivant dans une maison abandonnée, en haut d'une colline, Adam ne part pas, voulant affronter, encore. Il est fasciné - il se fascine lui-même - par toute cette violence qui semble le poursuivre, et qui l'habite. Fasciné aussi par les affres de son incompréhension qui n'en finit pas de grandir.

Ainsi, lorsqu'il demande à un soldat rencontré dans un bar : „Vous êtes en guerre, vous ?”<sup>14</sup> - ce n'est plus une simple question anodine...

<sup>12</sup> *La Guerre*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 239.

<sup>14</sup> *Le Procès-Verbal*, Paris, Gallimard Le Chemin, 1986, p. 40.

Si Adam Pollo est l'acmé de cette guerre mentale, tous les personnages appartenant à ce cycle s'inscrivent dans ce schéma de pensée. Ils sont tous en conflit avec eux-mêmes, et avec la ville. Un état qui prend tout son sens en devenant la définition de ce qu'est pour eux la ville : une guerre.

Une guerre intrinsèque donc, mais nourrie en permanence par „les batailles qui se font pour la vie”<sup>15</sup>, cette violence qui habite les hommes et les éléments quand ils sont réunis. Vivre dans la ville, c'est ne jamais être en paix. Le champ sémantique de la guerre est récurrent, obsédant parfois, comme dans *La Guerre*, dont le titre ne laisse aucune part au doute (nous pouvons nous référer par exemple aux pages 7 et 63, qui répètent d'une même voix que „la guerre a commencé”).

La ville n'est pas une masse inerte dans l'esprit le clézien. Il émane une telle violence de ses rues, de ses places, de tout ce qui vit dans son antre grouillant qu'elle devient un personnage à part entière, une personnification de la peur. Un personnage-monstre „La ville se tord sur elle-même ; la ville mange, boit, fume, fornique, meurt.”<sup>16</sup>

Un être fabuleux, dégageant une „fade odeur de souffrance.”<sup>17</sup> Cette page de *La Fièvre* dont est extraite cette citation (remarquable) est révélatrice de cette violence physique, de cette vie torturante qui est celle de la ville. Les mots de l'écrivain sont ceux de la souffrance, de ceux qui jaillissent comme un cri, lorsque la ville-monstre aux mille tentacules lui enserre la gorge. Le personnage ne vit pas, il survit :

„Il y a partout des mains aux ongles durs qui étranglent et qui mutilent.”<sup>18</sup>

Sordide violence, de laquelle ne peut surgir qu'une pénible impression de pourriture en train de se répandre. La ville est peuplée de morts en sursis. Tous ces éléments de matière qui font la ville, les immeubles, les rues, les cours, etc., révèlent lorsqu'on les regarde vraiment „leur pourrissement interne”.<sup>19</sup>

Les hommes portent la marque de leur déchéance et de leur mort. Mais ils sont dans l'ignorance, et ne voient pas qu'ils sont atteints par la maladie de la violence et de la décomposition. En revanche, le héros le clézien voit tous ces signes ; c'est pourquoi sa vie est abominable, insupportable, et qu'il fuit sans cesse. Lui seul semble savoir que ceux qui peuplent la ville ne sont déjà plus vivants, dévorés par le monstre.

„Les gens se promenaient tranquillement dans les rues, au soleil ; ils déambulaient dans leurs peaux de vieillards, ils portaient haut leurs têtes de mort (...)”<sup>20</sup>

„Ces visages de femme, si nets en apparence (...), ils n'existaient pas au fond ; ils n'étaient que gélatine, glissade de vase, pourriture, abcès, gangrène.”<sup>21</sup>

Cette ville qui dévore les enfants qu'elle a dans son sein rappelle au lecteur le clézien attentif le titre d'une nouvelle de *La Ronde et autres faits divers* : *Moloch*. Ce

---

<sup>15</sup> *La Guerre*, p. 11.

<sup>16</sup> *Le Livre des fuites*, p. 63.

<sup>17</sup> „La Fièvre” in *La Fièvre*, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1986. p. 40.

<sup>18</sup> *Terra Amata*, Paris, Gallimard, 1989. p. 12.

<sup>19</sup> *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1989, p. 12.

<sup>20</sup> *La Fièvre*, p. 24.

<sup>21</sup> „Un jour de vieillesse” in *La Fièvre*, p. 226.



monstre divin qui peuplait la mythologie ammonite était connu pour sa cruauté terrible ; dans la légende, il était connu pour avoir dévoré ses propres enfants... Nous ne pouvons que songer à ce dieu en lisant combien la ville dévore, combien elle est cruelle avec celui qu'elle a engendré, et combien elle semble ignorer la bonté. Elle dévore, et ceux qui se sont abrités en elle sont vidés de leur substance : la pensée n'existe plus, le regard est vide, l'enveloppe de chair n'est plus qu'une flétrissure.

Dans *La Guerre*, Bea B. voit tout cela du haut de sa chambre (le héros le clézien, ce visionnaire, est un homme ou une femme qui n'a pas encore tout à fait disparu, nous le verrons). Elle regarde, hypnotisée, „(...) le corridor de la rue qui dissout sans arrêt les victimes”<sup>22</sup>

Ville en guerre, ville-monstre... le corollaire de cet état de violence ne peut être que le rejet. Et la peur.

Pour se protéger, le personnage doit s'extraire du monde en furie : parce qu'il refuse de devenir comme les autres hommes, un esclave du labyrinthe de la violence. Il ne veut pas se perdre dans le dédale que représente la ville à ses yeux ; ni même dans le dédale monstrueux de ses appréhensions et de ses doutes. Il lui faut se tenir „hors du monde”, au-dessus de lui, pour espérer devenir aussi puissant que la ville. Tâche difficile et présomptueuse... Si ses personnages n'en sont pas parfaitement conscients, Le Clézio, lui, est lucide : dans *Le Livre des fuites*, il revient sans cesse sur lui-même, auteur, dans les chapitres *Autocritique*. Interrompant le temps de la narration, l'écrivain se livre à une introspection toujours plus lucide (parfois cynique), donnant un sens au comportement de ses personnages. C'est l'écrivain Le Clézio qui nourrit le personnage, et c'est lui qui écrit : „Puisque tu n'as pas su conquérir le monde, tu le rejettes”<sup>23</sup>.

Propos que l'on peut attribuer à tous les héros le cléziens...

S'extraire du monde et le regarder s'anéantir dans la douleur serait donc vouloir soumettre. Un rapport qui, en effet, est inhérent à cette quête utopique dans laquelle se lancent ces hommes et ces femmes hors du commun.

Cependant, ce personnage le clézien est trop profondément ancré dans la terreur pour mener à bout ce besoin de domination. Il rejette le monde le plus souvent par peur, de cette peur insidieuse qui fait courir le monde, et qui dissimule sans cesse ses motivations. La peur est poléiforme : il est difficile de la cerner.

Néanmoins, ce qui alimente cet état de psychose apparaît de façon relativement évidente : Le Clézio jette l'anathème contre la ville, parce que le monde moderne est le lieu privilégié de la violence. Violence que les hommes entretiennent entre eux aussi. Ses personnages sont terrorisés par cette course folle que ceux qui peuplent la ville ont entamé avec la matière, dans le dessein de la soumettre. Dans leur esprit, cela ne peut aboutir qu'à un „cataclysme”.

Enfin, comme ils se considèrent toujours dans leur individualité, ces visionnaires hors normes sont hantés par leur disparition probable s'ils ne prennent pas garde aux pièges de la cité moderne. Il leur faut veiller à demeurer un individu, et à ne pas être

---

<sup>22</sup> *La Guerre*, p. 77.

<sup>23</sup> *Le Livre des fuites*, p. 264.

avalés par Moloch qui les confondra dans la masse. Et dans l'absolu, c'est leur mort qu'ils cherchent à fuir. Ils tentent sans cesse d'échapper à leur destin d'humain. Le visionnaire, par définition, sait ce que tous les autres ignorent ou feignent d'ignorer. Et ce savoir les lamine, car ils ont découvert, en regardant ce qui les entoure, que ce qui est à venir ne peut relever que de l'Apocalypse.

A ce stade de connaissance, leur vie se résume à une lente attente angoissée. Un effroi qui arrête le départ, qui vide le corps et l'âme, qui fige :

„Attendre. Attendre. Mais la peur est si grande, parfois, qu'elle vide tout l'intérieur du corps et ne laisse que la croûte mince de la peau. La peur assèche la bouche, il n'y a plus de mots. La peur a construit des remparts si hauts autour de la nuque, que c'est comme s'il n'y avait plus de tête.”<sup>24</sup>

La peur dévore elle aussi ; il faut donc fuir, mais en essayant dans le même temps de traquer cette bête immonde qui veut tout engloutir. Le personnage se fait violence, pour la regarder dans les yeux. C'est cela qui fait qu'il voit le monde avec le regard de la peur ; il n'est pas intact.

Et ce qu'il voit, c'est le chaos.

Ce mot revient si souvent dans ce cycle consacré à la ville qu'il en devient obsédant. Répété sept fois dans *Le Déluge*, neuf fois dans *La Fièvre*, apparaissant dans tous les romans et recueils, et dans l'essai *L'Extase matérielle*, il est révélateur de la structure mentale (fragile) du héros le clézien, qui se sent „jeté dans le chaos brutal de l'existence”<sup>25</sup> par une fatalité qu'il ne peut combattre.

Son abîme moral est tel que ce qu'il voit ne peut être qu'une image reflétante de lui-même.

Dans l'essai *Symbolisme de la mythologie grecque*, Paul Diel définit le chaos ainsi :

„Le 'Chaos' du mythe n'est pas le monde préexistant en état chaotique. (...) Il n'est pas une réalité ; il n'est qu'une démonstration symbolique. Il est le chaos que l'esprit humain rencontre lorsqu'il cherche à expliquer l'origine du monde. Le 'Chaos' symbolise la déroute de l'esprit humain devant le mystère de l'existence (symboliquement parlant, devant la 'Création').”<sup>26</sup>

Le protagoniste le clézien est tourné en effet vers un seul dessein : regarder vraiment le monde, pour en découvrir le centre, le noyau. La parcelle originelle. Cette citation, extraite de *La Guerre*, est elle aussi récurrente, et révèle le sens de la démarche du visionnaire : „Il y a un centre, sûrement, quelque part, c'est lui qu'il faut trouver.”<sup>27</sup>

Or, le monde qui défile sans cesse devant ses yeux n'est pas un univers d'idéal et d'ordonnement : le visionnaire met toute son attention dans cette action de voir,

---

<sup>24</sup> *Les Géants*, p. 98.

<sup>25</sup> *L'Extase matérielle*, p. 38.

<sup>26</sup> DIEL, Paul, *Symbolisme dans la mythologie grecque*, p. 110.

<sup>27</sup> *La guerre*, p. 144.

mais ne parvient pas, par manque de recul, à élaborer une réflexion pure, dénuée de tout sentiment. Au contraire, „tout vient en désordre, avec folie, sans compréhension, sans analyse”<sup>28</sup> buter son regard.

Dans son „délire”, le visionnaire faisait de la ville un être monstrueux ; elle devient peu à peu le support déformé de sa peur. Il projette sa psychose sur ce qu’il voit, et la ville devient la représentation de lui-même. Elle est telle qu’il se voit.

### Voir la ville

Le personnage dans la ville tel que nous le décrit Le Clézio évoque immédiatement ce poète en révolte et déraciné qu’est Rimbaud. Comment en effet ne pas songer à cette phrase, extraite de la lettre du voyant :

„Je dis qu’il faut être *voyant*, se faire voyant.”<sup>29</sup>

Regarder au-delà des choses, de l’autre côté ; mais aussi savoir poser le regard, fixer le monde dans sa rétine : „(...) ce qui comble, ce qui culmine sur la joie et peut-être sur une manière d’extase incompréhensible, c’est le REGARD.”<sup>30</sup>

C’est une joie, certes, mais une de ces joies indispensables, vitales. C’est le lien, l’unique lien qui relie au monde celui qui n’y appartient pas. Le regard chez Le Clézio n’est pas une simple faculté : voir, c’est comprendre et être en vie.

Adam Pollo dans *Le Procès-Verbal*, répète et écrit plusieurs fois cette phrase : „Le plus important, c’était : si possible voir un peu.”<sup>31</sup>

Ce désir de se „faire voyant” est inhérent à la survie d’Adam au point qu’il éprouve le besoin de l’écrire sur son carnet, ou de l’inscrire parmi sa liste de courses à faire „en bas”, en ville.

Cette nécessité de voir s’inscrit dans la ligne de conduite des personnages, mais également dans l’écriture de Le Clézio ; ainsi, dans *Les Géants*, reviennent ces quelques mots en incipit :

„Que voyez-vous ?” „Que voyez-vous maintenant ?” „Que voyez-vous encore ?” „Que voyez-vous maintenant ? Que voyez-vous ?”<sup>32</sup>

En lisant cette œuvre, une évidence nous apparaît encore : regarder, ici, c’est franchir un espace. Rien n’est jamais immobile ; et marcher, pour le personnage, devient un moyen de faire se joindre la question et la réponse.

Ces errances permanentes dans les rues des villes, c’est la matérialisation de l’angoisse qui enserme la gorge, et retient les mots. Suivre les pas de l’errant, suivre le regard du „voyant” (lorsque c’est possible), c’est esquisser un pas de deux dans les méandres de la „folie”.

<sup>28</sup> *Les Géants*, p. 64.

<sup>29</sup> RIMBAUD, Arthur, Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, in *Correspondance*, Paris, Classique Garnier, 1987, p. 549.

<sup>30</sup> L’Extase matérielle, p. 176.

<sup>31</sup> *Le Procès-Verbal*, p. 164.

<sup>32</sup> *Les Géants*, p. 35, 45, 253, 301.

André Clavel tenait ces propos au sujet de Le Clézio : „Le Clézio est un marcheur (...). C'est pourquoi l'aventure intérieure chez lui doit se lire comme un itinéraire géographique - un atlas spirituel.”<sup>33</sup>

Regarder le monde en voyant tient du don, mais un de ceux qu'on élabore et qu'on s'applique à développer.

„Chez Le Clézio (...), la contemplation passe par une intime participation.” écrit Jean Onimus<sup>34</sup>. Rien n'est plus juste. Et c'est en regardant de cette façon que le personnage tient l'illusion d'être, enfin, dans le monde. Illusion : bien que voir le fasse participer, la distance qu'il établit sans cesse entre l'extérieur et lui-même l'empêche d'y pénétrer vraiment.

Lorsque le lecteur connaît le sens du mot „marcher” dans l'esprit le clézien, les quelques phrases extraites d'une nouvelle de *La Fièvre* prennent alors toute leur signification :

„On peut perdre l'essentiel d'une vie à marcher sans être pour autant un homme qui marche. C'est évident. Et inversement, on peut n'avoir que peu marché en somme, avoir eu peu de goût pour la marche, et être cependant un *homme qui marche*.”<sup>35</sup>

Comme on peut perdre l'essentiel de sa vie à regarder le monde sans le voir.

Ce souci - cette faculté - de saisir toujours la réalité dans ce qu'elle a de plus inaccessible, c'est ce qui fait du héros le clézien un individu différent des autres hommes. S'il est un sentiment qu'il ignore, c'est bien l'indifférence. Être indifférent, ce serait nier l'existence de la ville, et accepter sa condition d'exclu. Fermer les yeux, c'est se retirer, et c'est refuser que ce qui se trouve derrière le mur des paupières ait une existence en propre.

Or les autres hommes, les „habitants” ne regardent pas le monde ; seul celui qui se sent exclu ose considérer le monde qui l'entoure :

„Il y tant de choses à apprendre à voir. Personne ne s'émerveille de rien. Les gens vivent au milieu de miracles et ils n'y prennent pas garde. Il y a tant d'objets extraordinaires et beaux, avec des chromes, avec des fils, avec des moteurs et des lumières !”<sup>36</sup>

Plusieurs choses sont à noter dans cette citation. Tout d'abord l'expression „apprendre à voir”, qui démontre qu'être voyant n'est pas seulement un état : cela s'acquiert. Et ce mot : „miracle” ; c'est bien la révélation que le personnage a devant les yeux quelque chose qu'il ne comprend pas. Ce qui l'émerveille, c'est cette vie qui anime les objets sans qu'on en connaisse les rouages. „Le miracle de la technique” dit l'expression populaire, qui fait que l'on respecte ce qu'on ne comprend pas. Ces objets, qualifiés ici d'„extraordinaires et beaux” sont ceux qui, pris dans leur ensemble, provoqueront la peur. Mais cette contradiction n'est finalement qu'apparente : les personnages de Le Clézio sont toujours fascinés par la puissance.

---

<sup>33</sup> CLAVEL, André, *L'Événement*, 21 mai 1985.

<sup>34</sup> ONIMUS, Jean, „Angoisse et extase chez J. M. G. Le Clézio”, in *Études*, 1983.

<sup>35</sup> „L'Homme qui marche” in *La Fièvre*, p. 107.

<sup>36</sup> *La Guerre*, p. 82.

Fascination et répulsion vont de pair. Ils sont fascinés comme l'est la proie acculée à une démonstration majestueuse de l'assaillant : dans l'impossibilité de se défendre. C'est cela qui fait que partir leur est impossible.

Rien ne peut arrêter cette „folie du regard”, ni leur soif d'images réelles. Ils affrontent la réalité du regard, au risque de s'y briser, ils dissèquent le monde, pour ne pas lui permettre de se répandre dans sa paisible violence.

Rien ne peut plus arrêter leur désir de voir encore plus loin, au-delà de la matière. Ces personnages ont établi leur refus des limites en système. Confrontés à une impossibilité physique (un angle de vision déterminé), leur regard va chercher à être différent : il s'agit maintenant de voir autrement.

„Le regard voudrait connaître d'une manière que par les yeux et leurs rétines. Le regard voudrait rejoindre le paysage réel, d'un bond, aussi vite que la lumière.”<sup>37</sup>

Le regard éclate, explose ses propres limites. Nous devinons encore Rimbaud derrière cette volonté farouche ; le jeune Rimbaud qui écrivait dans cette même lettre citée précédemment :

„Le Poète se fait voyant par un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens. (...) Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues.”<sup>38</sup>

C'est Adam, dans *Le Procès-Verbal*, qui s'enfonce le plus profondément dans cet inconnu. Il visite les régions les plus reculées de lui-même, jusqu'à se perdre. Adam n'est plus un ; des milliers d'adams peuplent les rues de la ville :

„Adam était partout ... la fois dans les rues de la ville. (...) Etant partout, il lui arrivait de se croiser dans la rue, au détour d'une maison.”<sup>39</sup>

Quant à Besson, Chancelade, J.H. Hogan, Bea B. et Tranquilité, ils posent un œil trop lucide sur les choses pour pouvoir s'en extraire totalement. Ce qu'ils veulent, c'est dévisager la réalité, et être de l'autre côté. Simplement, ils déplacent leur regard, faisant de tout leur corps une vaste rétine sensible. Un œil qui ressent et qui respire : „Je frissonne de tout mon corps et je regarde le silence (...)”<sup>40</sup>

Mais le monde reste spectacle, même si tous les sens participent à son élaboration.

„Voici ce qu'il aurait fallu faire, pour bien comprendre où on était : rester debout, au milieu de cette rue sans bouger, et regarder, écouter, sentir, comme ça, avidement, le spectacle en train de déferler.”<sup>41</sup>

„Ce qu'il aurait fallu faire”- donc ce que ne fait pas J. H. Hogan, toujours porté plus loin par ses pas. Il est incapable de s'immobiliser, d'être fixe. Sans cesse, il court

---

<sup>37</sup> *Le Livre des fuites*, p. 247.

<sup>38</sup> RIMBAUD, *op. cit.*

<sup>39</sup> *Le Procès-Verbal*, p. 144.

<sup>40</sup> *Les Géants*, p. 186.

<sup>41</sup> *Le Livre des fuites*, p. 28.

de ville en ville. Or il faut du temps pour appréhender le monde ; prendre le temps, pour espérer en déceler le sens. Cette notion de spectacle est importante : le personnage regarde avec les sens, certes, mais il regarde encore, même s'il a l'illusion d'être parfois dans le spectacle, comme dans *L'Extase matérielle* (le roman du „je”, rare chez cet écrivain qui avoue éprouver une certaine gêne à employer la première personne du singulier) :

„Les bruits, les odeurs, les sensations de distance ou de dureté, la présence, tout cela s'était mêlé à la vision. Tout était devenu spectacle étalé, spectacle que je faisais plus que voir, que j'étais, que j'étais...”<sup>42</sup>

Etre dans le spectacle, ce n'est certes pas être dans la réalité. C'est avoir gardé un recul suffisant pour se voir être dans la représentation. Chez Le Clézio, le personnage se regarde vivre en permanence, et il entretient ce „réflexe de fuite” évoqué antérieurement.

Dans *Les Géants*, Machines parvient également au regard des sens. Mais là encore, subsiste un ultime sursaut qui le ramène à la position de fracture initiale. Après l'émerveillement, revient la peur :

„C'était merveilleux de n'avoir plus besoin d'yeux pour voir. Machines resta debout au bord de la route, voyant, sentant avec ses organes en mouvement. Mais c'était dangereux aussi, parce qu'on pouvait perdre son corps, perdre son être, sa vie, son langage, tous les boulons et toutes les vis qui maintiennent les tôles ensemble.”<sup>43</sup>

Toujours, il y a ce doute : celui que la lucidité est une illusion, et un danger ; le pire des dangers : celui de se perdre.

„Mais le danger de se perdre est constant. A tout instant, la lucidité peut mener au mirage, à l'illusion, à l'opaque (...). Il ne faut jamais rien oublier. Il faut être totalement, continuellement présent.”<sup>44</sup>

Se perdre, pour celui qui doute de sa propre existence, signifie disparaître, définitivement, dans le dédale de sa folie errante, et dans les profondeurs de son âme.

L'autre danger, c'est perdre la faculté de voir le monde, par contamination. A avoir trop vu, les yeux se sont „usés” et le personnage se retrouve alors au bord du monde sans pouvoir le considérer. Ses yeux sont atteint d'une sorte de mal, celui qui fait que l'homme ne voit plus la réalité ; il n'est plus un vivant.

„La jeune fille Tranquilité s'aperçut qu'elle allait perdre ses yeux, et elle eut peur. Car c'était alors comme si ses yeux n'avaient plus servi à voir. Ils étaient encore dans son visage, (...) mais ils ne regardaient plus vraiment. C'est ça qui est terrible. C'est pire que d'être aveugle, ou mort.”<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> *L'Extase matérielle*, p. 180.

<sup>43</sup> *Les Géants*, p. 186.

<sup>44</sup> *L'Extase matérielle*, p. 180.

<sup>45</sup> *Les Géants*, p. 117.

De plus, être un regardant sensitif rend plus visible encore la violence de la société urbaine. Multiplier ses facultés, c'est décupler les surfaces de pénétration. C'est-à-dire donner au monde davantage d'opportunités d'agression. Cette perception est une douleur, parce qu'elle ne relève pas de la protection. A toujours voir le monde plus profondément, plus „réellement”, le voyant s'offre en victime expiatoire. Et la ville dévore.

„Il y avait tellement de force, ici, dans cette ville, que jamais plus personne ne serait important. La beauté n'existe pas. Ce qui existe, c'est la force. Et on ne peut pas aimer cela.”<sup>46</sup>

Cette acuité, aucun des personnages ne parvient à s'en défaire. Le voyant ne connaît pas le repos, ni la paix. Ces espaces qu'il franchit par la marche, il lui faut aussi les franchir avec tout sa pensée. Non sans une certaine crainte, car il devine - comme l'exprimait Machines dans *Les Géants* - qu'il joue un jeu dangereux. Le „jeu du regardant” n'est pas anodin, ni inoffensif. Il faut être attentif : les pièges de la ville se multiplient pour celui qui a appris à les voir. Et la force évoquée précédemment se révèle être aux yeux du personnage une apparence.

„Nous vivons dans un monde bien fragile. Il faut faire attention où nous posons notre regard, il faut se méfier de tout ce que nous entendons, de tout ce qui entoure.”<sup>47</sup>

Est-ce par souci de ne pas briser le monde qu'il faut se méfier ? Ou cette fragilité n'est-elle qu'une antiphrase révélant la puissance de la „guerre” ?

Une nouvelle fois, nous serions tentés de dire que Roch, comme la plupart des personnages de Le Clézio, projette son angoisse et son sentiment de fragilité sur le monde. Le monde n'est fragile que pour celui qui se rassure de sa propre faiblesse.

C'est ainsi que la ville devient silhouette de la douleur. Elle prend la forme du cauchemar. „Je” devient un autre ; la ville est la représentation du chaos moral qui habite le héros. Un regard objectif - c'est-à-dire le moins subjectif possible -, qui n'est en fait qu'une interprétation de ses propres angoisses.

„Un peu partout, au hasard : les poteaux télégraphiques aux fils sans fin, les tours blanches des gratte-ciel, les tunnels où roulent des trains aveugles, les ruisseaux, fleuves, égouts, les chantiers des usines, les tourelles mécaniques avec leurs antennes, les terrains vagues, les citernes, les intersections des autoroutes, les jonctions ferroviaires, les feux, les grondements des moteurs, les nappes de gaz, les fenêtres : tout ça, toutes ces douleurs, toutes ces dents, toute cette peau.”<sup>48</sup>

Jamais la ville n'est vue dans ce qu'elle a de beau. Il y a trop de force partout pour que la beauté puisse exister. Et le regard du visionnaire n'est attiré que par ce qui peut confirmer son état d'angoisse. Même lorsque le personnage regarde ainsi le monde, avec attention, avec toute la lucidité qui lui est permise, ce dernier ne se

---

<sup>46</sup> *La Guerre*, p. 172.

<sup>47</sup> *La Fièvre*, p. 7.

<sup>48</sup> *La Guerre*, p. 47.

révèle pas. La ville reste un mystère entier : il est impossible d'atteindre son noyau. Ses manifestations, nombreuses et permanentes, preuves de sa puissance, dissimulent sa parcelle originelle.

Et c'est alors une constatation amère, celle d'une sorte d'échec : „Partout où je tourne mes yeux, je ne vois que cela, l'incompréhensible, le tumulte, la profondeur.”<sup>49</sup>

Mais c'est un combat titanesque auquel s'est livré le personnage. Est-il seulement possible de rejoindre la matière ? Rejoindre l'absolu, une utopie, dans laquelle il se fourvoie. Ce processus d'introspection du monde révèle d'autre part une angoisse : celle de la „catastrophe” à venir. La ville est en fin de règne selon Le Clézio : un monde nouveau est donc à naître. Une note presque optimiste, bien qu'atténuée par cette peur monstrueuse de sentir approcher une fin.

Lorsque le personnage s'arrête, et regarde, enfin calme, le lecteur savoure ce moment de sérénité : „Etre assis sur un banc, au soleil, face à la ville déployée et attendre.”<sup>50</sup> Mais c'est un leurre. C'est ce dernier mot qui installe le doute : attendre. Attendre le cataclysme. Ce n'est pas la sérénité qui immobilise le personnage, mais la peur. Parce que ce calme soudain est inquiétant, et que la ville va bientôt lancer de nouveau ses assauts meurtriers.

„Il n'osait pas trop bouger (...). Il savait pourquoi. Il se doutait de cela. On aurait pu l'accuser de ne pas savoir ce qu'il faisait ; parce qu'en restant ainsi immobile, il voyait mieux le monde se dévoiler, bribe par bribe, dans son déchaînement tranquille et burlesque, en pleine action, en formule de chimie agressive ; soudains aller-retour de pistons, déclenchement de mécanismes (...)”<sup>51</sup>

Celui qui vit dans la ville est prisonnier ; prisonnier de la force, prisonnier de la fascination qu'elle exerce sur les hommes, tous les hommes. Pour prendre pleinement conscience de cet état, „il suffit de s'arrêter un instant, et de regarder. Les forces féroces qui guettent, les forces dévorantes, auxquelles on n'échappe pas.”<sup>52</sup>

Cette ville-champ de bataille, cette ville-miroir, les personnages de Le Clézio l'arpentent, indéfiniment. Errant dans les différents lieux de la ville, c'est dans leur incompréhension qu'ils évoluent. Chaque lieu tient un rôle précis dans „l'atlas spirituel” le clézien. Tous ces endroits, les détails de la ville, que les personnages parcourent sont des révélateurs.

Ce sont eux qui font que la ville est immense, infinie : un enfer.

„Ville, grande ville infinie, c'est peut-être simplement l'invention de la peur des hommes.”<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> *Les Géants*, p. 63.

<sup>50</sup> *Le Livre des fuites*, p. 80.

<sup>51</sup> *Le Procès-Verbal*, p. 24.

<sup>52</sup> *Les Géants*, p. 28.

<sup>53</sup> *Le Livre des fuites*, p. 64.







Készítette a JATEPress  
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30—34.  
Felelős kiadó: Dr. Penke Olga tanszékvezető  
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő  
Méret: B/5, példányszám: 100, munkaszám: 219/1998.